حسن طلب

جوته .. هذا المواطن العالمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احتفل العالم هذا العام بعلمين كبيرين من أعلام الأدب الحديث والمعاصر، أولهما هو أديب ألمانيا الأشهر «جوته» - (١٧٤٩ - ١٨٣٢)، والثانى هو الروائى الأمريكى المعروف «همنجواى» (١٨٩٩ - ١٩٦١)؛ وجاء الاحتفال بجوته إحياءً لذكرى ميلاده بعد مرور مئتين وخمسين عامًا، أما الاحتفال بهمنجواى فقد جاء فى عيد مولده المئوى..

ويجد القارىء فى هذا العدد مقالتين اثنتين حول همنجواى، اخترناهما من بين البحوث التى شارك بها أصحابها فى احتفالية المجلس الأعلى للثقافة بمئوية همنجواى.

لم يلتفت أحد عندنا، فى مصر أو الدول العربية، إلى ذكرى جوته، على الرغم مما له من منزلة كبرى وأثر حىّ فى ثقافتنا العربية المعاصرة؛ وليس بوسعنا فى هذه الكلمة إلا أن نشير إلى هذه الغفلة، على ما لدينا من هيئات ومؤسسات ثقافية لا تكاد تترك مناسبة محلية وعالمية، إلا واحتفلت بها، وعقدت لها المؤتمرات وأقامت الندوات، وليس جوته بأقل ممن نحتفل بهم فى هذه المؤتمرات من الأدباء العالميين، بل هو فى الواقع أعلى قامة وأكثر حضورًا؛ وهذا هو ما يبرزه الكتاب الذى صدر الشهر الماضى عن (إذاعة صوت ألمانيا) تحت عنوان: (جوته.. العبقرية العالمية).

يضم الكتاب - بالإضافة إلى مقدمة الدكتورة **هيلد جارد شتاوسبرج** - عشر مقالات لكتاب عرب وألمان من المهتمين بجوته وبالأدب الألمانى عامة، مثل **عبد الغفار مكاوى ومصطفى ماهر وسعيد عقل وعونى كرّومى وفارس يواكيم وراينهولد ماير**، وغيرهم.

ويرسم لنا الكتاب، بمقالاته المتكاملة، صورة حية لشخصية جوته وأدبه، باعتباره من العبقريات العالمية البارزة فى دنيا الثقافة والأدب، ومن الرواد الذين عمقوا الوعى الإنسانى متجاوزين حدود المكان والزمان.

إن فكرة (عالمية الأدب) والمواطنة العالمية بشكل أوسع، تعود من حيث المصطلح على الأقل إلى **جوته**، الذى كان يعتز بكونه مواطنًا عالميًا، وقد جاء أدبه ليصدق ما كان يردده ويعتز به، فهو فى جوهره أدب إنسانى عالمى، بما فيه من مضامين وأفكار تهم الإنسان فى أى مكان.

ولعل صفة (العالمية) فى أدب جوته وفكره، لا تنحصر فى الغايات والمضامين الإنسانية وحدها، وإنما تتسع لتشمل مصادر الثقافة عنده، فهو أكثر أدباء عصره اهتمامًا بالثقافات الأخرى عامة والثقافة الشرقية خاصة.

نذر جوته نفسه ليقيم الجسور بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب، ولم يتجلّ هذا المسعى فى (ديوانه الشرقى الغربى) فحسب، ولكنه تجلى فى ترجماته لبعض نصوص الشعر الجاهلى من المعلقات، وعلى رأسها معلقة **امرىء القيس**؛ عن الترجمة الإنجليزية التى وقع عليها؛ ويستطيع من يطلع على (الديوان الشرقى الغربى) أن يلمس أثر الثقافة الشرقية الواسعة على الشاعر الألمانى الكبير؛ الذى قرأ القرآن **والمتنبى** وألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى ما وقعت عليه يداه من عيون الأدب الفارسى الصوفى، وخاصة أدب **حافظ شيرازى**.

ولم يكن غريبا لأديب هذه ثقافته، ولموهبة هذا حجمها، أن نجد من صاحبها تآليف تسبح بحمد الشرق وتستلهم خوالده، ومن هذه التآليف مسرحية لم تكتمل عن الرسول بعنوان (مأساة محمد)، وقد شرع **جوته** فى كتابتها بعد ترجمته لمسرحية **فولتير** المعروفة عن محمد، ولم يكن غريبا أن ينظر **جوته** إلى **محمد** فى هذه المسرحية على أنه من هداة البشرية، لا، وليس غريبًا أيضًا أن نجده يقول فى موضع آخر: «إذا كان معنى الإسلام أن نسلم أنفسنا لله، فعلى الإسلام نعيش جميعًا.. ونموت».

* ستظل ذكرى **جوته** عنوانا على نبذ التعصب الأعمى، ودعوة مفتوحة للإخاء الإنسانى والانتماء الصادق لهموم الإنسان بغض النظر عن جنسه ودينه، وما أصدق جوته إذ يقول:

إن من خبر كنه نفسه وكنه الآخرين، ليس بحاجة إلى من يخبره.

أن عُرى المشرق والمغرب

وثيقة لا تنفصم.

محمد محمود أبو غدير

انكسار الهوية الإسرائيلية بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣

باندلاع حرب ١٩٧٣ ثبت صدق نبوءات دوائر إسرائيلية حذرت بعد ١٩٦٧ من الوقوع فى مصيدة النتائج المضللة لحرب يونيو وحذرت فى حينه من الاثار السلبية لتلك الحرب على المجتمع الإسرائيلى مستقبلاً رغم المكاسب المختلفة التى تحققت، حتى أن شمعون بيرس اضطر إلى الاعتراف بخطأ التصورات التى ذكرت فى حينه بأن نصر ١٩٦٧ هو خير ضمان لمنع اندلاع أى حرب مستقبلية مع العرب بعد أن تراجعت الحدود مع الدول العربية لمئات الكيلومترات بعيداً عن مراكز إسرائيل السكانية والاقتصادية، واعترف مؤخراً بأن نتائج حرب ١٩٦٧ حملت فى طياتها حقًا بذور الحرب المقبلة، حرب ١٩٧٣.

كما أكدت حرب ١٩٧٣ زيف الادعاءات السابقة واللاحقة والقائلة بأن القوة العسكرية الإسرائيلية هى الرد المناسب والناجح لأى تهديدات ومخاطر عسكرية تتعرض لها إسرائيل. وتبرز أهمية نتائج حرب ١٩٧٣ فى نسف العديد من الادعاءات التى تتحدث عن أهمية الاحتفاظ بالمناطق وبالمستوطنات كوسيلة لضمان الأمن الإسرائيلى وهو ما ترجم بعد ذلك إلى حركات احتجاج اجتماعية وسياسية وإلى انقسام أيديولوجى عميق لازالت إسرائيل تعانى منه. فبفضل نتائج حرب ١٩٧٣ تطورت داخل إسرائيل ثقافة احتجاج سياسى أطلق عليها بعض المفكرين تسمية «انتهاء عصر تسوية النزاعات الاجتماعية والسياسية بالطرق السياسية التقليدية»، أى عن طريق المساومات بين رجال السياسة وقادة الأحزاب وبعيدًا عن التدخل المباشر من جانب المواطنين. وهذا يدل فى نظر هؤلاء المفكرين على أن

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

سكان إسرائيل بدأوا بعد ١٩٧٣ يطالبون لأنفسهم بمزيد من الحرية التى تسمح لهم بتحقيق المزيد من التأثير السياسى والاجتماعى على الأوضاع، أى إنه إذا كان المجتمع الإسرائيلى قبل ١٩٧٣ قد شهد حقًا خلافات بين العلمانيين والمتدينين وصلت إلى نوع من الحرب الثقافية إلا أنها لم تصل إلى حد الثورة على الأوضاع القائمة والتى يجب مقاومتها بكل وسيلة حتى لو وصل الأمر إلى رفض الخدمة العسكرية فى الجيش ويفسر دكتور باروخ كيمرلنج أسباب ذلك بقوله بأن «كثيرًا من الإسرائيليين شعروا بعد أكتوبر ١٩٧٣ بأن إسرائيل تقترب من الخراب الثالث، وكانت مشاعر الدهشة والغضب عظيمة وبخاصة بين الجنود والضباط فى الجيش حتى إن اسرائيل وجدت نفسها، وللمرة الأولى فى تاريخها، على حافة الثورة الداخلية وهو ما مهد الطريق بعد ذلك إلى صعود ليكود إلى السلطة للمرة الأولى فى عام ١٩٧٧».

ويرى كيمرلنج أيضاً بأن لحرب ١٩٧٣ تأثيرات عظيمة ليس فقط على المستوى السياسى الاستراتيجى بل أيضًا على المستوى الفكرى والنفسانى وبصورة لم يتوقعها أحد من قبل. وإنه من ثمرات نتائج تلك الحرب اتساع حدة التقاطب الأيديولوجى الذى يلازم إسرائل حتى الآن والذى تفرعت عنه انقسامات وخلافات فرعية أخرى. ورغم المحاولات العديدة التى بذلت لتبرير الهزيمة الاسرائيلية فى عام ١٩٧٣ ومنها ادعاء شمعون بيرس بأن الجيش الإسرائيلى أخذ على غرة وقبل أن ينتهى من الاستعدادات المطلوبة للتصدى لأى هجوم عربى، إلا أنه لا ينكر حقيقة أن «نتائج حرب ١٩٧٣ أنهت فترة من الاسترخاء والثقة الذاتية المبالغ فيها والنظرة المتعالية إلى العالم العربى». ويعترف بيرس بأن «حرب ١٩٧٣ كشفت عن عدة حقائق مريرة تؤكد عدم جدوى الحرب سواء فيما يتصل بمستوى ميزان القوى العسكرية بين الطرفين المتصارعين أو فيما يتصل بميزان المصالح بين الدول المختلفة». ولكن بدلاً من أن تستفيد الزعامة السياسية والقيادة العسكرية فى إسرائيل من نتائج حرب أكتوبر وبخاصة على مستوى عدم جدوى الاستيلاء وعلى الأراضى والاحتفاظ بها لضمان الأمن الإسرائيلى، ارتكبت حماقة عسكرية جديدة فى عام ١٩٨٢ حين قامت بالغزو الشامل للبنان لتدفع بإسرائيل إلى أتون حرب متواصلة حتى الآن وهى حرب لاتحظى بأى إتفاق قومى عام. وعلى النقيض من جميع الحروب الأخرى السابقة، فلم يكن الدافع لتلك المغامرة تعرض إسرائيل لخطر عسكرى خارجى ماثل من جانب جيوش عربية نظامية، بل كان الغرض منها إرضاء نزاعات العظمة والغطرسة لدى أرئيل شارون الذى كان فخورًا لدخوله عاصمة عربية محاطًا بكاميرات وعدسات أجهزة الإعلام ومضحيًا من أجل ذلك بأرواح عدة مئات من الجنود الإسرائيليين الذين قتلوا فى تلك المغامرة بالاضافة إلى الآلاف الذين لازالوا يعانون من الآثار الجسمانية والنفسية لتلك الحرب. ومما يسُجل فى هذا الشأن أيضًا أنه فى عهد شارون كوزير للدفاع وفى عهد حكومة ليكود. حدثت ظاهرة لم يكن لها وجود فى اسرائيل من قبل ولكن لها دلالات هامة وخطيرة. فقد رفض مئات الجنود الإسرائيليين وبعض الضباط أيضًا الخدمة العسكرية فى لبنان مفضلين التعرض للحبس والسجن عن المشاركة فى حرب مرفوضة فى نظرهم لأنها بدون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أى هدف قومى عام بل هى حرب خاصة ببعض الزعماء. ولازال الكثيرون فى اسرائيل يتذكرون التحقيق الصحفى الذى أعده المحرر العسكرى لصحيفة معاريف وشمل لقاءات مع العديد من الجنود الذين رفضوا الخدمة فى لبنان وعبروا عن شعورهم بالكبرياء والارتياح لاتخاذهم هذا القرار. وانضم العديد من الآباء إلى ثورة الأبناء حين أكدوا لمراسل معاريف بأنهم يرفضون إطلاق اسم «سلامة الجليل» على تلك الحرب. ورفض بعض الآباء الثكلى والذين فقدوا أبناء لهم على التراب اللبنانى الفقرة التى سُجلت على شواهد قبور الأبناء وتقول «قُتل فى حرب سلامة الجليل» بل لجأوا إلى المحكمة العليا لاصدار قرار لتغيير تلك الفقرة إلى فقرة أخرى تقول «قُتل اثناء تأديته مهمة طلب منه أن يؤديها فى لبنان». ورفض الجيش الإسرائيلى اعتراضه على هذا التغير إلا أن قرار المحكمة العليا جاء فى صالح الدعوى المرفوعة من جانب بعض الآباء الثكلى. واعترف شيمعون بيرس بأن «الحرب الإسرائيلية فى لبنان فى عام ١٩٨٢ هى التى زرعت بذور الانتفاضة الفلسطينية فى عام ١٩٨٧، وهى التى عمقت الوعى الإسرائيلى بشأن ضرورة التخلى عن رفض التحاور مع الفلسطينيين». وأكد بيرس أن الأحداث المتلاحقة المتوالية أثبتت عدم جدوى استخدام القوة المسلحة لقهر إرادة الآخرين. وعدم جدوى السيطرة على شعب آخر. لأن هذا وضع غير واقعى وغير مقبول وغير أخلاقى بل إن الانتفاضة أدت إلى تعميق الفجوة الفاصلة بين إسرائيل والفلسطينيين إلى جانب تأكيدها لحقيقة عجزالجيش الإسرائيلى عن مجابهة أطفال الحجارة فى أزمة مخيمات اللاجئين فى غزة والضفة.

انكسار فى الهوية الإسرائيلية:

تاريخ إسرائيل مرتبط منذ قيامها بالحروب المختلفة التى خاضتها ضد العرب وبما جعل تلك الدولة تأخذ طابعًا مغايرًا لجميع دول العالم التى تحافظ على الحواجز الثابتة والتى تفصل بين الجهازين السياسى والعسكرى. أما فى إسرائيل فقد أزيلت جميع الحواجز التى تفصل بين هذين الجهازين حتى بات من الصعب التفرقة بين كل ماهو عسكرى وكل ماهو مدنى. وتنطلق من هذه الوضعية المميزة لاسرائيل حقيقة أخرى وهى أن مسيرة حياة تلك الدولة تنقسم من حيث الانجازات العسكرية إلى مرحلتين مميزتين وهما مرحلة ما قبل ١٩٧٣ حيث كان النصر فى ساحة القتال من نصيب الجيش الإسرائيلى الذى أكسبه ذلك الوضع المميز الذى أشرنا إليه والذى وصل إلى درجة «التدليل» لكل ماهو عسكرى، ثم مرحلة مابعد ١٩٧٣ حيث حدث انكسار قوى فى الهوية الإسرائيلية بفضل الانجازات العسكرية الرائعة التى حققها الجيشان المصرى والسورى. ولكن أهم نتيجة برزت على الساحة هى زيف الادعاء القائل باستحالة تحقيق نصر عسكرى على الجيش الإسرائيلى. فلم تكن نتائج حرب ١٩٧٣ مجرد هزة روحانية أو نفسية بل كانت تعبيراً شديداً عن الغضب الناجم عن انهيار العديد من الادعاءات الكاذبة والأوصاف التى التصقت لسنوات طويلة بالمجتمع الإسرائيلى بالدولة الصهيونية منذ قيامها وحتى اندلاع حرب ١٩٧٣. ولذلك صدق دكتور لايبوفتس حين أعلن صراحة بأنه «إذا كانت حرب ١٩٧٣ قد عمقت لدى الاسرائيليين مشاعر القمع النفسى والاكتئاب الداخلى وخيبة الأمل، على النقيض من حربى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٤٨ و١٩٦٧، فإن سبب ذلك يعود إلى حقيقة أن حرب ١٩٤٨ مثلاً اندلعت من أجل إقامة إطار قومي وسلطة سيادية يهودية، أما الحروب التي اندلعت بعد ذلك فقد حركت في منفذيها المصالح السلطوية فقط. والثابت وكما ذكر دكتور اليعزردون - ياحي أن حربي ١٩٦٧ و١٩٧٣ من تغيرات جذرية شاملة فقال «بأنه في مواجهة الهوية القومية الصهيونية التي كانت مسيطرة تماماً حتى عام ١٩٧٣، برز بعد حرب ١٩٧٣ اتجاهان رئيسيان دفعا إلى حدوث تغير جوهري في الهوية الإسرائيلية وفي الوعي التاريخي الإسرائيلي:

الاتجاه الأول وبدأ في الظهور في السبعينيات في أعقاب اندلاع ١٩٧٣ وهو ما يطلق عليه اسم مرحلة «الصهيونية الجديدة». وهو اتجاه يركز على ما يسمى «بأرض إسرائيل» في مواجهة ما يسمى «بدولة إسرائيل» ويركز على التوجهات اليهودية بدلاً من التوجهات الإسرائيلية، كما يضع الانتماء العرقي في مرتبة أسمى من الانتماء المدني . وتجسد حركة جوش ايمونيم هذا الاتجاه.

الاتجاه الثاني وأخذ في الظهور منذ الثمانينات وهو ما أصبح يعرف باسم «مرحلة مابعد الصهيونية ». ويركز هذا الاتجاه على حقوق المواطن في مواجهة الدعوة إلى جعل اليهود على درجة من الخصوصية التي تميزهم عن غيرهم، وكذلك التركيز على المستقبل من أجل التصدي للماضي ومواجهته. وقد جسدت هذا الاتجاه حركة هناك حدود (يس جفول) ذات التوجهات العقائدية والسياسية التي تختلف عن تلك الخاصة بحركة جوش إيمونيم.

ويرى أوري رام أيضاً بأنه إذا كان قد سُجل بعد عام ١٩٧٣ تصاعد في التوجهات المدنية مع الدعوة إلى ترسيخ الحقوق الفردية في ظل استمرار الوعي الصهيوني العام المسيطر على إسرائيل فإن الاتجاهين المذكورين شقا الطريق نحو تحديد جديد لشكل الهوية الإسرائيلية داخل الوعي التاريخي الإسرائيلي المعاصر. ويرى أوري رام أيضاً بأن الصهيونية الجديدة هي حركة تقوم على اتجاهات انغلاقية وتسعى إلى ترسيخ ودعم الحواجز والأسوار المحيطة بالهوية الإسرائيلية من الخارج، وهي تستمد قوتها من استمرار الصراع العربي الإسرائيلي ومن الانخراط المتزايد للاقتصاد الإسرائيلي في الاقتصاد العالمي الجديد - اقتصاد السوق، أما مابعد الصهيونية فهو توجه يسعى إلى تحقيق مزيد من الانفتاح من تراجع في حدة التوتر والنزاع الاقليمي ومن حدوث مزيد من المشاركة العالمية والشاملة في أحداث المنطقة. وارتبط ذلك كما سبق أن ذكرنا بتطور بلغ ذروته في عهد حكومات ليكود وهو تنامي قوة التيار الديني بتوجهاته المختلفة وتحالفه القوي مع الفكر اليميني الشوفوني داخل ليكود. كما كان لتعاظم قوة التيار الحريدي وبخاصة الجناح الشرقي منه الذي يمثله شاس وتخليه عن مواقفه الانعزالية السابقة وقبوله الانضمام إلى الحكومات الإسرائيلية وتولي حقائب وزارية للمرة الأولى بعد تأسيس شاس في عام ١٩٨٣ أثر كبير في تغيير شكل الخريطة الحزبية في اسرائيل لصالح التيار الديني على حساب التيار العلماني. وفي هذا تقول بعض المصادر الإسرائيلية بأن أول رئيس لوزراء اسرائيل وهو دافيد بن جوريون لم يكن يتصور عندما منح الجماعات الحريدية التي كانت هامشية في السنوات الأولى للدولة،

العديد من الامتيازات السخية ومنها إعفاء مريديهم من الخدمة العسكرية وسمح لها بإنشاء الأجهزة التعليمية الخاصة بهم وبعيداً عن إشراف الدولة، لم يتصور أن يصل تعاظم وقوة وسطوة تلك الجماعات غير الصهيونية إلى ذروته بعد عقود معدودة والى حد السيطرة على توجهات حكومات ليكود رغم التباين الواضح بين فكر ليكود وفكر الحريديم سواء فيما يتصل بوضع الشريعة اليهودية والمبادئ الخاصة بالديمقراطية وبحرية الفرد فى صياغة أمور حياته اليومية، وبين الواجبات الملقاة على المواطن فى ظل الوضع الراهن المتفق عليه بين المتدينين والعلمانيين. فمن المعروف أن الفكر الدينى عامة والحريدى خاصة يستمد صلاحياته من الشريعة فقط ولا يؤمن بالمساواة فى الحقوق بين الأفراد فى ظل قوانين مدنية وضعية بل يسعى إلى الانعزال الفكرى والثقافى عن البيئة المحيطة والفاسدة فى نظره، وفيما بات يعرف بعد ذلك بالدستور الحريدى الذى يدعو إلى ضمان مكانة خاصة للمتدينين فى إسرائيل فى إطار مايسمى بدولة الشريعة. وفى نفس الوقت يطلقون على غيرهم صفة «الكفار» وينكرون حقهم فى العيش فى حرية تامة وفى تدبير شئون حياتهم اليومية. أى أن الحريديم أوصلوا إسرائيل منذ الثمانينات فصاعداً إلى وضع يناقض ما سعت الحركة الصهيونية إلى تحقيقه وهو أن «يكون اليهود فى الدولة التى ستقام على أرض فلسطين فى موضع مساو لغيرهم من أبناء الشعوب الأخرى» وأدى هذا إلى ظهور شعبين يهودين فى إسرائيل يختلف كل منهما عن الآخر.

ويرى باروخ كميرلنج بأن حرب ١٩٧٣ أدت إلى اتساع حدة التقاطب الاجتماعى والدينى والسياسى فى إسرائيل بين دوائر دينية عاشت على الدوام وهى تحلم بإقامة دولة إسرائيل الكبرى كأرث خاص بها «من خلال الادعاء بأن الآباء قد سبق لهم أن فعلوا نفس الشئ فى عهد يوشع بن نون الذى قاد مسيرة دخول بنى إسرائيل إلى كنعان وبين دوائر عقلانية تعرف كيف تفرق بين الأسطورة وبين الواقع ومتطلباته. ولاينكر أن جذور هذا التقاطب المعاصر تعود إلى حرب ١٩٦٧ التى أدت إلى توسيع مساحة الأرض التى تسيطر عليها الدولة من ٢٠ ألف كيلومتر تقريبًا بعد حرب ١٩٤٨ إلى حوالى ٢٠٠ ألف كيلو متر مربع بعد حرب ١٩٦٧. ويشير إلى تفسير الدوائر الدينية للانتصار الذى تحقق فى ١٩٦٧ على أساس أنه ثمرة لتدخل العناية الإلهية فى الأحداث التاريخية المعاصرة ولصالح الشعب اليهودى. ويخلص من ذلك إلى القول بأنه إذا كانت الدولة قد أقيمت فى ١٩٤٧ على جزء من «أرض صهيون» وحيث كانت القدس اليهودية جزءًا صغيرًا يجاور القدس القديمة التاريخية والتى تعتبر أرض صهيون الأصلية والحقيقية إنه إذا كانت إسرائيل قبل ١٩٦٧ مجرد دولة علمانية شهدت محاولة لإقامة ما يسمى «بالديانة المدنية» عن طريق عبادة الدولة والتركيز على البعد الإسرائيلى العلمانى لها والذى يُفرض على الجميع عن طريق الجيش الإسرائيلى أو «فرن الصهر» فإن الدولة اليهودية بعد ١٩٦٧ فرضت سيطرتها على حائط المبكى وعلى أماكن مقدسة أخرى فى الخليل نابلس وغيرها، وقد أصاب ذلك المجتمع الإسرائيلى بمرض العمى السياسى الناجم عن تصاعد التطرف الدينى والأيديولوجى والذى جعل الحكومة الإسرائيلية فى عام ١٩٧١ ترفض مبادرة الرئيس السادات الداعية إلى تسوية سياسية عادلة حين ردد

وزير الدفاع فى ذلك الوقت موشيه ديان صيحته المدوية والتى تقول «شرم الشيخ بدون سلام أفضل من سلام بدون شرم الشيخ» ودخلت إسرائيل فى ذلك الوقت فى دوامة من التطرف الدينى والسياسى لم تفق منها إلا فى السادس من أكتوبر ١٩٧٣ لتجد نفسها على شفا دمار الهيكل الثالث، مما فجر الغضب العظيم بين الجميع، مدنيين وعسكريين، وأدى إلى انطلاق مظاهرات صاخبة فى الشوارع الإسرائيلية وإلى تشكيل لجان للتحقيق فيما يسمى «بالتقصير».

هكذا أحدثت حرب ١٩٧٣ تأثيرات سياسية واجتماعية بعيدة المدى داخل إسرائيل بل وأدت إلى تعميق الفجوات الأيديولوجية والدينية التى تلازم المجتمع الإسرائيلى حتى يومنا هذا وجعلته يواجه أوضاعًا تهدد بزعزعة الأسس التى استقر عليها لسنوات طويلة وجعلت غالبية الجمهور الإسرائيلى يعيد قراءة الصراع العربى الإسرائيلى بصورة مغايرة وأدى ذلك إلى ظهور ما أصبح يعرف باسم «المؤرخين الجدد» والذين تمردوا على المؤرخين القدامى الذين جندوا أقلامهم لخدمة المخططات والأهداف الصهيونية وبصورة شوهت الحقائق التاريخية وعرضتها بصورة مبتورة و تتعارض أيضًا مع الحقائق الجديدة التى تكشفت بعد الإفراج عن العديد من الوثائق الخاصة بتسلسل الصراع العربى الإسرائيلى. وعن ذلك يقول يوسى ميلمان بأن«الجمهور الإسرائيلى بدأ يعيد دراسة الخطاب الصهيونى الرسمى فيما يتصل بالصراع العربى الإسرائيلى منذ بداية الهجرات اليهودية إلى فلسطين فى أوائل القرن العشرين، بل وبدأت نظرة ناقدة لإسلوب التاريخ الصهيونى الخاطئ والمجند وعلى خلفية من التساؤلات التالية: - هل نحن الإسرائيليون دائمًا على حق؟ وهل العرب فى ضلال دائم؟ وكيف يتحدث التاريخ الصهيونى فقط عن أمة فاضلة ولها كل الحقائق التاريخية وتسعى دائماً إلى السلام، أى الأمة الإسرائيلية؟. ومن هنا بدأت تظهر كتابات تدعو إلى إعادة صياغة وبلورة المناهج التعليمية المطبقة فى المدارس والمعاهد الإسرائيلية والتى لا ترى الحق والعدل إلا فى الموقف الإسرائيلى والصهيونى والتى تُغذى الجيل الصغير فى إسرائيل بمفاهيم خاطئة عن البطولة اليهودية المتوارثة من جيل لجيل.

ويقدم ميلمان أمثلة عديدة للمناهج التعليمية الخاطئة فى إسرائيل والتى تتطلب التغيير السريع والشامل فيقول: «يتلقى الإسرائيليون جرعات زائدة عن البطولة اليهودية من خلال أجهزة ومناهج تعليمية وبرامج ثقافية تفتقر إلى الإلهام والفطنة السليمين وإلى النظرة الصائبة والتى أفرزت فى نهاية الأمر «ثقافة الصراع المتوارث» وهو وضع تنفرد به إسرائيل عن دونها من الدول الأخرى. ويشير ميلمان إلى مايحدث فى المدن الإسرائيلية الكبرى فى ذكرى الاحتفال بأيام الأسلحة المختلفة للجيش الإسرائيلى حيث تُنظم المعارض الحربية وتعرض الأسلحة المختلفة على أفراد الشعب وعلى الشباب والأطفال. ويقول: «بينما نرى أطفال العالم وهم مشغولون باللعب والمرح فى الحدائق العامة وفى أماكن اللهو والاستجمام فإن أطفال إسرائيل يقضون جزءًا كبيرًا من وقتهم فى زيارة المعارض الحربية ويشتركون فى رحلات منظمة إلى معسكرات الجيش ووحداته المختلفة . ويعتمد هذا التوجه على موروثات خاطئة ترى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن «سلسلة الحروب التى خاضتها إسرائيل ضد الدول العربية هى دليل على أن الأمن الإسرائيلى لا يمكن ضمانه بالوسائل السياسية بل يتحقق بالوسائل العسكرية فقط وذلك فى ظل المقولة التى تدعى بأن الحروب التى خاضتها إسرائيل قبل ١٩٧٣ دعمت الأمن الإسرائيلى. وقد تبنت حكومة ليكود الأخيرة هذا التصور من خلال تركيز رئيس وزرائها نتنياهو على عنصر الأمن فقط متخليًا عن المبدأ السابق المتفق عليه القائل «الأرض مقابل السلام».

لايمكن فى هذا الشأن تجاهل العوامل النفسية المتوارثة فى هذا المجال والتى أثرت كثيرًا على الفكر الصهيونى والإسرائيلى ونقصد بذلك ما أسماه دكتور موشيه سوكرمان «بعبادة الخوف من الآخرين» والكامنة فى الذاكرة اليهودية حين قال إن «عبادة الخوف» هذه هى الدافع المحرك للنظرية الإسرائيلية الخاصة بالأمن الإسرائيلى والتى تعود فى جذورها إلى الادعاء القائل بأن هناك من يريد القضاء علينا ولذلك لا يجب أن نفضل السلام عن الأمن، إذ لا يمكن أن نثق بأى طرف أجنبى، وبذلك تحولت دوافع احتلال الأرض إلى جزء عضوى من الكيان الإسرئيلى وأصبح العنف أحد وسائل تحقيق ذلك.

«بين تعثر مسيرة السلام وتبنى عبادة القوة

من الملاحظ على ضوء الممارسات شبه اليومية للحكومات الإسرائيلية المختلفة أن التوقيع على اتفاقيات سلام مع بعض الدول العربية وعلى رأسها مصر لم يصاحبه التغير المتوقع والمطلوب داخل إسرائيل نحو تبنى ثقافة السلام والتخلى عن مفاهيم الصراع واستخدام القوة لفرض الإرادة الإسرائيلية على الآخرين. وقد فجر ذلك ردود فعل سلبية لدى دوائر إسرائيلية مختلفة عبر عنها أحد المفكرين والأدباء المعاصرين فى مجال رده على عجز المجتمع الإسرائيلى عن المضى فى مسيرة السلام بقوله «لقد توقفت القافلة عن المسير وأخذت تفقد طريقها». والملاحظ أن حكومات ليكود، التى كانت أول حكومة إسرائيلية توقع على معاهدة سلام مع دول عربية، كانت الداعية إلى تبنى مجموعة من الأساطير القديمة عن استخدام القوة ووسائل العنف لكى تعمق فى نفوس الإسرائيليين الادعاء القديم القائل: «بأن كل العالم ضدنا وأنه ليست هناك أية إمكانية لأى حل وسط فى السعى لضمان أمن إسرائيل». بل إن حكومات ليكود بالذات هى التى أدرجت زيارة بعض الأماكن التى تحتوى على رموز تاريخية قديمة ترتبط بالحرب والعنف مثل مؤسسة ياد فاشم (النصب التذكارى لضحايا النازية) وقلعة مسادا وأماكن مشابهة أخرى ضمن برامج زيارة الشخصيات الكبرى الأجنبية لإسرائيل، حتى إن بعض الشخصيات الأجنبية فضلت الغاء زيارتها لإسرائيل أو قطع زيارتها لها أمام إصرار المسئولين هناك على تلك الزيارات من بين هؤلاء المسئولين الكبار السيد عمرو موسى الذى رفض زيارة تلك الأماكن خلال زيارة قام بها لإسرائيل مما فجر رد فعل اتسم بالعصبية من جانب السلطات الإسرائيلية. وكان المحرك لمثل هذا التصرف الليكودى فى نظر بعض المفكرين الإسرائيليين خدمة الإيديولوجيا السياسية المتطرفة لليكود والتى جعلت من استخدام الأساطير القديمة ومنها أسطورة مسادة هواية قومية يمارسها المجتمع الإسرائيلى بجميع قطاعاته ضمن الدعوة إلى تبنى «عبادة القوة». وفى هذا الشأن أيضًا نشر يورام

برى مقالاً فى هاآرتس تحت عنوان «من الأفضل أن نموت من أجل بلادنا» تناول فيه انتشار ظاهرة توظيف بعض الأساطير القديمة على أيدى حكومات مختلفة لخدمة أهدافها الخاصة فقال: «من الأشياء ذات المغزى والتى برزت فى الآونة الأخيرة (نشر هذا المقال بعد عام تقريبًا من وصول بنيامين نتنياهو إلى رئاسة وزراء إسرائيل) أسطورة إعادة بناء الهيكل الثالث فى المكان المقام عليه المسجد الأقصى وقبة الصخرة، مع توفير كل الوسائل المطلوبة لتحقيق ذلك ولذلك لا يجب تجاهل مغزى الدعوى التى انتشرت مؤخرًا للبحث عن البقرة الحمراء التى سيؤدى ظهورها إلى تطهيرنا من كل دنس لحق بنا تمهيدًا لصعودنا إلى جبل الرب (حيث يوجد المسجد الأقصى). ويشير يورام برى إلى تفشى بعض الظواهر الأسطورية الوثنية فى إسرائيل وبخاصة فى التسعينيات والتى تشير إلى رغبة واسعة تنتشر بين الإسرائيليين للعودة إلى عهود الوثنية القديمة. ومن تلك الظواهر تقاطر رؤساء الوزراء وكبار المسئولين فى الجهاز الحكومى وفى الجهاز العسكرى أيضًا على الزعامات الدينية البارزة والحرص على تقبيل أياديهم أمام عدسات وكاميرات أجهزة الإعلام المختلفة، وكذلك تزايد عدد القادة العلمانيين الذين يحرصون على تقبيل الأحجار المقدسة والأدوات المستخدمة فى المعابد، إلى جانب تفشى أنواع من الممارسات والطقوس الغيبية الأخرى التى هى أقرب إلى الوثنية ومنها استخدام الأحجبة خلال الحملات الانتخابية. ويتساءل يورام برى: ما الذى يدفع مثل هؤلاء الناس إلى الاعتقاد بمثل هذه الخزعبلات والأساطير ؟ ولماذ تفشى التفكير الأسطورى فى عصرنا الحالى؟ وما الذى يدفع العديد من الإسرائيليين إلى الإيمان بمثل هذه الخرافات؟ ويُرجع برى بعض هذه الأسباب إلى اقتراب حلول الألفية الثالثة وإلى تفشى وانتشار مثل هذه الظواهر البدائية فى أماكن أخرى فى العالم ومنها عمليات الانتحار الجماعى التى تقوم بها بين الحين والآخر بعض الجماعات المهووسة فى الولايات المتحدة.

ويعتقد برى أن الغرض من الترويج لمثل هذه الأساطير هو التوصل إلى حلول نفسية لمعاناة قطاعات واسعة داخل إسرائيل، ولكن الواقع أن الهدوء النفسى لم يتحقق بل إن الكثيرين فى إسرائيل عاجزون عن تحمل العبء الثقيل الناجم عن الترويج لمثل هذه الأساطير والمتمثل فى التضحية بأرواح الأبناء على مذبح عصرى أقيم فى إسرائيل للتذكير«بتجربة الذبيح» التى خاضها إبراهيم عليه السلام واجتازها بنجاح. ومن هنا يخلص برى إلى نتيجة مفادها أن الهدف من استخدام الأساطير القديمة وتغليفها برموز عصرية ما حدث وما سوف يحدث للإسرائيليين مستقبلاً ومساعدتهم نفسياً على اجتياز الواقع الصعب الحالى والتصدى للمشاكل اليومية شديدة الوطأة بقدر من الثقة فى النفس يحول دون تكرار ما حدث فى أكتوبر ١٩٧٣.

ويحاول البعض ربط تفشى ظاهرة استخدام الأساطير والرموز المختلفة بالصراع العربى الإسرائيلى وتداعياته بالادعاء بأن «الذى أدى إلى إعادة استخدام العديد من الأساطير ومنها الأسطورة الأمنية والتى من أبرز رموزها قضية «مسادا» هو استمرار الصراع العربى الاسرائيلى دون حل، بما يعنى استمرار التمسك بالقوة العسكرية. وقد تُرجم ذلك إلى ترديد مقولة: «من

الأفضل لنا أن نموت فداءً لبلدنا»، أو القول بأن «تجربة مسادا لن تتكرر مرة أخرى» وكذلك مقولة «القلة التى تجابه الكثرة». كما أن تعثر مسيرة السلام رسخ عبادة القوة داخل الهوية الذاتية الإسرائيلية وذلك على حساب المشاعر الإنسانية العامة. ومع تنامى «عبادة القوة» سيطرت النظرية القائلة بأن الصراع فى المنطقة لن يُحسم إلا عن طريق القوة العسكرية التى يمثلها الجيش، ومن هنا استخدمت الأسطورة الأمنية كوسيلة لمصادرة الأراضى الفلسطينية وسلب حرية الفلسطينيين مع تجنيد الموارد البشرية والمادية لتحقيق هذه الأهداف.

إذن نحن هنا أمام شكل من أشكال استخدام القوة المنفلتة والتى لا تخضع لأية رقابة من جانب مؤسسات الدولة، وهو شكل يتعارض مع جميع الادعاءات عن إسرائيل كواحة للديموقراطية فى المنطقة. فالديموقراطية لا تتلاقى أبدًا مع عقلية مستخدم الأساطير القديمة وإعادة صياغاتها فى شكل «رموز قوة» وشعارات تؤجج المشاعر والعواطف وتُغيب الرؤية العقلانية والمنطقية وتمنع اتخاذ قرارات شجاعة تتمشى مع التغيرات الإقليمية والعالمية مع الرياح الجديدة التى تهب على العالم وتعمل على تعميق مفاهيم الحرية والعدالة فى كل مكان.

ومما لا شك فيه أن هناك علاقة عكسية طردية بين استخدام وتوظيف الأساطير السياسية والأمنية وبين الوضع السياسى والعسكرى الحالى فى إسرائيل. فمن الملاحظ أن توظيف تلك الأساطير زاد فى فترة اتسمت بالهدوء والأمن النسبى وتراجع مخاطر اندلاع حرب شاملة فى المنطقة. وعن ذلك يقول الخبير الاستراتيجى موشيه ليسك «بأن استخدام الأساطير ليس بالأمر الجديد فى الفكر اليهودى الحديث، فقد استخدمت صعودًا أو هبوطًا منذ بدأ المستوطنون اليهود الأوائل محاولاتهم الأولى فى أوائل القرن العشرين لبلورة هوية يهودية ذاتية، سياسية، اجتماعية وثقافية. ولكن استخدام الأساطير تصاعد بصورة خاصة بعد أن حقق المستوطنون اليهود أهم انجازاتهم فى صورة إقامة كيان يهودى فى فلسطين، وتحول ذلك إلى جزء عضوى من مسيرة إرساء قواعد المجتمع اليهودى الجديد بعد قيام الدولة، حيث امتدت جهود بلورة تلك الأساطير لتشمل مجالات عديدة ومتنوعة بما فى ذلك محاولة عرض صورة جديدة للإنسان اليهودى الإسرائيلى وتحديد الطابع الخاص بالثقافة الإسرائيلية ووضع أسس للنظم الخاصة بالمجتمع وبالعدالة الاجتماعية. وقد صب كل هذا الجهد فى رافد واحد وهو إرساء «عابدة الأمن» التى تصعد وتهبط وفقًا للأحداث الأمنية وللأزمات المختلفة والتى بلغت الذروة فى حرب ١٩٧٣. ونظرًا للطبيعة الخاصة للمجتمع الإسرائيلى فقد كان طبيعيًا أن ترتبط أسطورة الأمن فى الواقع الإسرائيلى المعاصر بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية وبالبنية الأساسية التعليمية والثقافية وبالقضايا الحياتية اليومية، إلى جانب ارتباطها الوثيق، كما ذكرنا، بالوضع الأمنى العام فى الدولة. وأدى ذلك إلى بروز سؤال يلح على الجميع وبقوة لا يجد إجابة شافية نهائية له وهو: هل تحولت إسرائيل إلى مجتمع عسكرى تشكل جزءًا من نظرية أمن شاملة تقوم فى أساسها على الرغبة فى التوسع الإقليمى وبصورة تتجاوز احتياجات الدفاع عن النفس ولما كان الجيش هو الوسيلة الرئيسية لتحقيق هذا التوسع وهو الذى يتحمل أيضًا عبء الدفاع عن الدولة،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فقد احتلت المؤسسة العسكرية الإسرائيلية وضعًا مميزًا لا مثيل له فى أى مجتمع آخر أو كما ذكر ليسك أيضًا «لقد تحولت المؤسسة العسكرية منذ قيام الدولة إلى مصدر الإلهام والصلاحيات الرسمية وغير الرسمية للمجتمع الإسرائيلى كله، بل وتحول الجيش إلى مجموعة من القوى التى توجه خُطى المجتمع، أو على الأقل تحدد المسيرة التى عليه أن يخطوها خلال تعامله مع القضايا الأساسية المطروحة. وبعبارة أخرى تحول الجيش إلى مصدر الصلاحيات الأعلى فى غالبية مجالات الحياة الأساسية، السياسية، والاقتصادية والثقافية وغيرها ولم تعد تفصل بينه وبين المؤسسات المدنية حواجز واضحة وإن كان الجهاز العسكرى قد تبنى لنفسه ثقافة داخلية خاصة به ووضع أنماط عمل صارمة عن طريق ما أسماه «بحراس البوابات» الذين يمنعون دخول العناصر غير المرغوب فيها سياسيًا واجتماعيًا وثقافيًا إلى هيكل المؤسسة العسكرية.

ولكن نتائج حرب ١٩٧٣ أثرت إلى حد كبير على طبيعة العلاقة القائمة بين الجهازين العسكرى والسياسى، فللمرة الأولى يخيب الجيش الإسرائيلى آمال الجماهير التى تعودت على تحقيق نتائج طيبة فى المواجهات مع الأطراف العربية المختلفة، وللمرة الأولى أيضًا يُقدم قادة عسكريون للمحاكمة أمام لجان تحقيق برلمانية وتصدر فى حقهم أحكامًا صارمة لفشلهم فى حرب ١٩٧٣. ونجم عن التقصير العسكرى الإسرائيلى فى ١٩٧٣ تزايد ملحوظ فى مشاركة الجهاز السياسى فى كل ما يحدث داخل الجيش وهو وضع اعتبره بعض الخبراء الإسرائيليين بمثابة فرض الطابع المدنى على الجيش ولكن بدرجة لا تصل إلى حد عسكرة المجتمع الإسرائيلى، كما أخذت دائرة الانتقادات الموجهة إلى قيادات الجيش تتسع مع تعثر مسيرة السلام وتعاظم التقاطب الإيديولوجى والدينى والسياسى داخل إسرائيل حتى أصبح من الصعب على الجيش الإسرائيلى أن يقوم بدور المحرك الأعلى للأمور بل أصبح من الصعب عليه الاستمرار فى توظيف الأسطورة الأمنية إلى ما لانهاية وبات السعى إلى تحقيق السلام ضرورة ملحة. وهكذا دخلت إسرائيل بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ مرحلة جديدة فى مسيرتها برزت خلالها تغيرات واسعة شملت جميع أوجه الحياة ولتجعل إسرائيل بعد ١٩٧٣ دولة تختلف تمامًا عن إسرائيل قبل ١٩٧٣.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشارلز أوزبورن

ترجمة وإعداد: نيران إسماعيل ناجى*

أوبرا عايدة

الوقت: عهد الفراعنة

المكان: منف وطيبة

سيناريو الأوبرا: مستمد من اختصار للكاتب أوغسط ماريت «بيه» لنص الكاتب كاميللى دو لوكل.

ترجمها إلى اللغة الإيطالية: أنطونيو جيسلانزونى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشخصيات	الأصوات
ملك مصر	باص (الجهير الثانى)
آمنيريس، ابنته	ميتز وسوبر انو (سوبر انو المتوسط)
عايدة، أمة آمنيريس	سوبر انو
رادامس، رئيس الحرس	تينور (الصادح)
آموناسرو، ملك إثيوبيا، والد عايدة	باريتون (الجهير الأول)
رامفيس، الكاهن الأكبر	باص
رسول	تينور

عرضت الأوبرا لأول مرة فى دار الأوبرا فى القاهرة فى الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٧١، مثل فيها أدوار البطولة: أنطونيتا بوزونى (عايدة) اليونورا جروسى (آمنيريس)، بييترو ومونجينى (رادامس)، فرانسسكو شتلر (آموناسرو)، باولو مدينى (رامفيس)، توماسو كوستا (الملك).

* جامعة الإسراء . الأردن .

عايدة

عاد **ڤيردى**، بعد العرض الأول لأوبرا **دون كارلوس** فى باريس عام ١٨٦٧، إلى مزاولة هواية الزراعة لبعض الوقت. وكان **ڤيردى**، البالغ من العمر حينها الخامسة والأربعين، إلى جانب صديقه الأثير وممول أعماله **أنطونيو باريزى**، الذى ناهز السابعة والتسعين من العمر، عندما وافته المنية فى صيف ذلك العام، تألم **ڤيردى** عميق الألم لموت الرجل الذى كان يمثل له كل معانى الأبوة التى افتقدها فى والده، وانتابته حالة كآبة أشد عندما جاءه خبر إصابة شريكه بيافيه بجلطة أدت إلى الشلل، فطرحته عاجزا عن النطق والحركة لثمانى سنوات، قدم **ڤيردى** فى غضونها دعما ماديا سخيا لزوجة شريكه وابنته. وفى شتاء عام ١٨٦٧ - ١٨٦٨ انتقل **ڤيردى** و**جوزفينا** إلى شقتهما الشتوية فى **جنوا**. وبحلول الربيع سافر **ڤيردى** إلى ميلان لأول مرة، بعد مضى عشرين عاما على زيارته الأولى، وتم، فى صيف ذلك العام، افتتاح دار أوبرا جديدة فى **بوسيتو**، واشتبك **ڤيردى** بعدة مشاحنات مع مجلس إدارة بوسيتو حول شؤون المسرح بعد أن اعترض على فكرة تسميته ب (مسرح **ڤيردى**)[1]، وعلى افتراض أعضاء المجلس بأن **ڤيردى** سيساهم بجزء كبير من تكاليف البناء.

وبعد مضى شهرين، توفى **روسينى** فى باريس، وأجرى **ڤيردى** محاولة جمع نخبة من المؤلفين الموسيقيين الإيطاليين للاشتراك فى تأليف موسيقى قداس الموتى لتعزف فى الذكرى السنوية الأولى لوفاة **روسينى**. واقترح **ڤيردى** أن يقوم كل مؤلف بوضع موسيقى حركة واحدة، وأن يعزف القداس فى حفلة واحدة، ليتم بعدها وضع التدوين الموسيقى فى معهد ليسيو فى بولونا الذى قضى فيه **روسينى** سنين الدراسة، وألا يتقاضى المؤلفون ولا العازفون أجورا مقابل عملهم هذا، وهكذا تم تشكيل لجنة تنظيمية فى مدينة ميلان، اختارت المؤلفين من خلال قرعة أجرتها اللجنة على قائمة أسماء الكثير منهم وكان من بين المختارين: **أنطونيو بازينى ورايموندو بوشيرون. وانطونيو بوزللو، وانطونيو جاكنونى، وكارلو سوشيا، وجايتانو جاسبارى، وتيوديلو مابلبينى، وأليساندرو نينى، وكارلو بيدروتى، أنريكو بيتريلا، وبيتروبلاتانيا، وفيدريكو ريجى**، ومن حسن الحظ كان **ڤيردى** من ضمنهم وسلم معظم هؤلاء المؤلفين، إن لم يكن جميعهم، حركاتهم كاملة فى وقت قصير، وبالطبع انتهى **ڤيردى** من تأليف ما أوكل به، غير أن اللجنة واجهت مصاعب جمة فى إعداد الكورس، فتقدمت باقتراح تأجيل العرض. فرفض **ڤيردى** النظر فيه، ولكن انتهى الأمر بإعادة التدوينات الموسيقية إلى مؤلفيها، وهكذا عاود **ڤيردى** مواصلة نشاطاته الموسيقية الأخرى، حيث أشرف على إحياء أوبرا حكم القدر على مسرح لاسكالا، وكان على اتصال مع **كاميللى دو لوكل**، الذى كتب سيناريو الأوبرا **لدون كارلوس**، وكان يقترح على **ڤيردى** باستمرار أفكارا لأوبرا جديدة.

وكان **ڤيردى** مترددا فى الكتابة لأوبرا باريس، ومتعبا من شرح وجهة نظره **لدو لوكل**، وبعث له برسالة تذمر فيها من ذوق الباريسيين، ومن الأوضاع هناك، وعلق بأن حتى عبقرية **روسينى** هزمتها (الأجواء القاتلة) فى دار الأوبرا، وقال: (الخلاصة من كل ما تقدم هو أننى لن أؤلف لباريس. ولا أدرى إن كانت الموهبة تنقصنى أم لا، لكن أفكارى عن الفن تختلف بالتأكيد كل

الاختلاف عن أفكار بلدك، أنا أومن بالإلهام، وأنتم تؤمنون بالبناء.

ومع ذلك استمر **دو لوكل** بمحاولة إقناع **ڤيردى**، وتطرقا فى مراسلتهما إلى مواضيع أوبرالية عدة مستمدة من أعمال أدبية، من بينها : حفيف ملابس النساء للكاتبين **ميلهاك وهالوفى** والمحتال **لموليير**، ومسرحية للكاتب الإسبانى المعاصر **لوبيه دو أيالا**. وأرسل **دو لوكل** لـ**ڤيردى** نسخة من المسرحية الأسبانية، مع خلاصة مكونة من أربع صفحات لفكرة أوبرا تدور أحداثها فى مصر القديمة، فصرف **فيردى** فكرة المسرحية الأسبانية، وأعرب عن اهتمامه بالفكرة المصرية، إذ امتدح مضمونها وتساءل عن كاتبها.

وكان جواب **دو لوكل** بأنه هو الكاتب، وقد استمد أحداثها من قصة لعالم الآثار المصرية الفرنسى **أوجست ماريت**، الذى منحه خديوى مصر لقب بيه، وقد طبع منها الكاتب نسخا محدودة، واقترح على الخديوى تحويلها إلى أوبرا مميزة احتفالا بافتتاح قناة السويس، وأوكل الكاتب **ماريت دو لوكل** مهمة الاتفاق مع موسيقار معروف عالميا للقيام بالمهمة، وكان **فيردى** خيارهما الأول، واقترح الخديوى أن يقوم **غونود** ومن ثم فاغنر بالمهمة إذا رفض **فيردى** العرض هذا، وفى الوقت الذى وصل فيه ملخص العمل بين يدى **فيردى**، فى ربيع عام ١٨٧٠، كانت قد مضت بضعة شهور على افتتاح قناة السويس، لذلك فإن ما يردد من أن أول عرض لأوبرا عايدة كان بمناسبة افتتاح القناة غير صحيح، فلم تكن أوبرا عايدة حينها كما جاء فى الكثير من الكتابات، مهيأة للعرض فى دار أوبرا القاهرة، لأن حفل افتتاح الأوبرا كان فى الأول من نوفمبر عام ١٨٦٩، أى قبل أسبوعين من افتتاح القناة.

وافق **فيردى** على تأليف الأوبرا التى صار عنوانها **عايدة**، وكان أمامه مدة ستة أشهر فقط، لأن العقد ينص على أن العرض الأول يكون فى دار أوبرا القاهرة فى شهر يناير عام ١٨٧١، وأعد **دو لوكل** مسودة سيناريو الأوبرا باللغة الفرنسية، غير أن **فيردى** أصر على أن تكون باللغة الإيطالية، فاتفق مع **أنطونيو جيسلانزونى** (٢) على ترجمة النص، وكان **فيردى** يكن له الإعجاب، فهو الكاتب الذى يستطيع **فيردى** التنمر عليه، وأظهرت مراسلاته مع **جيسلانزونى** الدور الكبير الذى لعبه **فيردى** فى كتابة سيناريو الأوبرا، فالسيناريو النهائى هو نتاج فكر **فيردى** أكثر مما هو نتاج **دو لوكل** أو **جيسلانزونى**، وتوضح رسائل **فيردى** هذا الأمر، وتعطى صورة مشوقة عن الأسلوب الذى نهجه فى كتابة الأوبرا:

ليس هذا الوقت المناسب للكتابة لماريت، لكن خطرت لى فكرة فيما يتعلق برسم مشهد الكاهن، وإذا بدت الفكرة غير ملائمة لك، نجرى محاولة أخرى، بإمكاننا أن نجعل هذا المشد مشهدا مؤثرا موسيقيا، فليتكون من ابتهالات ترفعها الراهبات ويرددها الكهنة، تليها رقصة دينية على أنغام موسيقى بطيئة حزينة، ومن ثم لحن إلقائى قوى ووقور أشبه بمزمور دينى ، وأخيرا يؤدى لرئيس الكهنة صلوات فى مقطعين شعريين، يرددهما من بعده الجميع، ويجب أن يتسم المشهد بالصفاء والهدوء، مشد يختلف كل الاختلاف عن الجوقات الغنائية الأخرى فى نهاية المشهد الأول، وفى خاتمة الفصل الثانى ذات الطابع المارسيلى.

وأعتقد أن الابتهالات يجب أن تكتب ـ واعذرنى مرة أخرى على جرأتى ـ من مقاطع شعرية قصيرة، وكل مقطع يتألف من بيت طويل، وبيت يتكون من خمسة مقاطع لفظية، أو من أجل التعبير عن كل شيء ليتكون من بيتين ذى ثمانية مقاطع لفظية، وتكون الأبيات الخماسية المقاطع عند Ora Pro nobis (٣)، لذلك يجب أن يتكون المشهد من مقطعين شعريين قصيرين، مكونين من ثلاثة أبيات، وهذا يكفى تماما.

تأكد من أنى لا أكره الدوبيت، غير أنى أصر دوما على السياق الذى يبرر وجوده، وفى المقطع الثنائى عند: Un ballo In maschara هنالك تبرير مذهل، وبعد ذلك المشهد بأكمله، فإن التفجر الغرامى لا محال منه.

ودعنى أقول لك بصراحة، أنا لا أنتقد ألبتة أبياتك الشعرية المتألقة دوما، لكنى أعبر عن رأيى من حيث تأثيرها المسرحى، فحوار المشهد الثنائى بين رادامس وعايدة أقل من مستوى حوار بين أب وابنته (وهى حبيبته)، ولعل الأمر يعود إلى الموقف أو الشكل الاعتيادى أكثر من المقطع الثنائى الذى يسبقه، أنا واثق من أن تتابع المقاطع الشعرية الغنائية ذات الأبيات الثمانية يغنيها أحدهما ومن ثم يرددها الآخر، لن تبقى على حيوية الحوار بينهما.

الأبيات الثمانية فى دور عايدة (لنهرب) والأبيات الأربعة الأولى فى دور رادامس على مستوى جيد، لكن الأبيات الأربعة التى تليها لا تروق لى فكرة العروس، أليس من الأفضل أن نقول، كما هو فى السيناريو، (هنا حيث ولدت، وترعرعت، وأصبحت منقذ بلدى دون سبب حذفت غناء عايدة عندما تقول: آلهتى ستكون آلهتك الوطن هو حيثما يعشق المرء) يجب أن تقال هذه الكلمات إما شعرا، كما فعلت أنت، أو لحنا إلقائيا، إن شئت. والترجمة التالية يجب أن تكون مميزة أكثر:

عايدة: ابتعد، أنت لا تحبنى.

رادامس: لا أحبك؟ لم يعشق إنسان على وجه الأرض، أو آلهة فى السماء بعمق عشقى لك.

(إذا أبقيت هذه الكلمات أو استبدلتها يجب أن تكون العبارات مسرحية تستحوذ على مستمعيها).

وختاما، أود أن أتجنب مشهد الموت التقليدى أتحاشى كلمات مثل: أحاسيسى تخذلنى. إنى راحل قبلك، انتظرينى، لقد فارقت الحياة، لكنى مازلت حيا، الخ. أريد مشهدا ثنائيا عذبا، وقصيرا، ثنائى وداع للحياة. ثم ينبغى أن تخر عايدة بهدوء بين أحضان رادامس، وتغنى أمنيريس، وهى راكعة عند المدفن (لترقد روحك بسلام)، وسوف أعد لك المشهد الأخير توضيحا لما أعنيه.

وفعلا أعد **فيردى** المشهد، وكلمات المشهد الثنائى الأخير، وطلب من **جيسلانزونى** إجراء التعديلات اللازمة على الشعر، وبعد مدة كتب **فيردى** يقول له: عزيزى جيسلانزونى استلمت أبياتك الشعرية. إنها جميلة ولكنها لا تفى بالغرض الذى أرمى إليه. ولأنك تأخرت فى إرسالها، ومن أجل الوقت ألفت موسيقى للأبيات الشعرية الهائلة التى نظمتها والتى أرفقها لك.

وهكذا، بالإضافة إلى تأليف موسيقى المشهد الثنائى الأخير، كتب **فيردى** (الأبيات الهائلة) التى هى فعلا هائلة، وفى الوقت نفسه بسيطة وصافية، وتعد ضمن السياق الدرامى الذى وردت فيه، مؤثرة أشد التأثير.

لم يستغرق **فيردى** فى كتابة الأوبرا أكثر من أربعة أشهر، وانتهى منها قبل الموعد المحدد بكثير، وكانت حينها الحرب الفرنسية - البروسية، التى بدأت فى شهر يوليو، فى أوجها، وكانت باريس تحت الحصار فصار من الصعب شحن مناظر الأوبرا التى تم تجهيزها فى باريس إلى مصر وترتب على ذلك تأجيل العرض الأول للأوبرا مدة أحد عشر شهرا، لتعرض فى الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٧١، تلاها العرض الأول فى إيطاليا بعد ستة أسابيع على مسرح **لاسكالا**.

كانت الليلة الأولى لعرض عايدة حفل تألق وبهاء، فقد دعا الخديوى إسماعيل للحفل أمهر النقاد الفرنسيين والإيطاليين، وكان من بينهم **فيليبو فيليبو**، الذى اتصل **بفيردى** قبل العرض وعرض فعل ما بوسعه من أجل الأوبرا الجديدة، الأمر الذى أغضب **فيردى** أشد الغضب فكتب إلى الناشر يخبره بأنه سيدمر التدوين الموسيقى، وأصر على عدم موافقته على أى تسوية مع فيليبو التى يعتبرها أشد إذلالا من أى شىء آخر، ورد على فيليبو برسالة شديدة اللهجة ومطولة جاء فيها بسخرية:(أنت فى القاهرة؟ وجودك هناك أرقى دعاية يمكن تخيلها لأوبرا عايدة واختتمها بـ:

يجب على جميع الصحفيين والموسيقيين والمغنيين، والمخرجين الخ المساهمة بجهودهم فى معبد الدعاية للأوبرا لبناء كورنيشا من الثرثرة الهراء التى لا تضيف لقيمة الأوبرا الحقيقية، بل مجرد أن تنحرف عن فضائلها الحقيقية، الأمر يبعث على الأسى، فعلا يبعث الأسى، أشكرك كل الشكر على اقتراحاتك فى القاهرة، ولكنى كتبت رسالة إلى بوتسينى يوم أمس بخصوص عايدة، كل ما أريده للأوبرا هو غناء وأداء وإخراج مسرحى ذكى ومتميز. وما تبقى يبقى فى رعاية الله، هكذا بدأت حياتى، وأتمنى أن أصل نهاية مطافها بالطريقة نفسها.

لم يسافر **فيردى** إلى القاهرة لحضور حفل الافتتاح، بل مكث فى إيطاليا ليشرف على بروفات عايدة التى ستعرض فى لاسكالا بقيادة فرانكو فاشيو، وكتب **فيردى** لهذا الإخراج المسرحى استهلالا بدلا من المقدمة التى وضعها سابقا، غير أنه عدل عن عزفها، ومازالت مخطوطته موجودة فى سانت أغالا، ولم تعزف منذ البروفات فى ميلان، وأضاف **فيردى** إلى الأوبرا لحنا إلقائيا، وأرية Ocieli azzurri... miao Patria a لدور عايدة.

استقبل الجمهور عروض أوبرا عايدة، فى القاهرة وميلان بحماس وكتب المؤلف الموسيقى الفرنسى **سيكورد رييه** عن رأيه فى عرض القاهرة، وأشاد بمشاهد **فيردى** المتناسقة، والانتقالات الموسيقية غير المتوقعة، وأصالة خطوطه اللحنية، وغنى التدوين الموسيقى.

قصة عايدة

الاعتقاد السائد عن قصة عايدة هو أن **دو لوكل** قام بتوسيع قصة عايدة الأصلية **لماريت** وتحويلها إلى سيناريو أوبرالى، وترجمها جيسلانزونى إلى الإيطالية بناء على رغبة **فيردى** الذى أسهم فى كتابة السيناريو الإيطالى، ولكن الآن يبدو واضحا أن الحبكة المسرحية لعايدة لا تعود إلى **ماريت** أنا لا ألمح هنا إلى أن ماريت، عالم الآثار المشهور الذى يعود الفضل إليه فى اكتشاف أهم المعالم الأثرية المصرية فى القرن التاسع عشر من ضمنها معابد، وقبور الفراعنة فى الجيزة، وابيدوس، وسقارة،وثيبس، انتحل مؤلفات آخرين، رغم

ان اخاه لم يعان من تأنيب الضمير عندما أصر على هذا الأمر، إذ كتب **أدوارد ماريت** فى سيرة حياته أنه فى صيف عام ١٨٦٦ اصطحب أخاه **أوغسط** فى رحلة إلى أعالى مصر، وأمضى **أدوراد** وقته بالاستمتاع بكتابة الخطوط العامة لرواية كان ينوي تسميتها خطيبة النيل التى تستند على أسطورة مصرية قديمة، وترك ادوارد مخطوطاته لأسابيع عدة على طاولة فى الخيمة التى تقاسمها مع أخيه أوغسط، وبعد مضى ثلاث سنوات، ارسل **فيردى** إلى أخيه أدوارد مختصر السيناريو الذى سيؤلف **فيردى** موسيقاه، وذهل أدوارد من التشابه الكبير بين السيناريو وبين مخطوطات روايته.

إن محاولة التدقيق فى مدى صحة ما قاله أدوارد محاولة غير مثمرة، فقد نشر **أدوارد** سيرة حياته بعد وفاة **أوغسط**، غير أن عمق إطلاع **أوغسط** على الأساطير المصرية بالتأكيد يفترض أنه مساو لعمق اطلاع أخيه الذى لا شأن له بعلم الآثار، وكان ملخص أحداث سيناريو **أوغسط** يدور فى فترة تاريخية كان على دراية بأحداثها، ولابد إنه تطرق، أو استخدم كنقطة بداية أحداث اسطورة قديمة، او حتى حادثة تاريخية، ففى تلك الحقبة الزمنية كان الصراع بين مصر واثيوبيا مستمرا منذ مئات السنين وفى العام ١٠٠٠ ق.م زمن حكاية عايدة دارت عدة حروب كانت فيها اثيوبيا لجيل او جيلين، القوة المهيمنة حتى هزمها المصريون مرة أخرى، ولمدة قصيرة، وفى ذلك الوقت كان كلا البلدين يعبدان آمون إله الشمس فكان الكثير من اسماء افراد العائلات الملكية تبدأ بالبادئة «آم»، لذلك اطلق **ماريت** على ابطاله اسماء **امنيريس** لأميرة مصرية، و**آموناسرو** لملك اثيوبيا.

وفى كتاب جوزيف كيرمان الموسوم بالاوبرا فن درامى ١٩٥٧، ذكر أن الحبكة المسرحية لأوبرا عايدة مأخوذة من سيناريو أوبرالى للكاتب **ميتاستاسيو** (٤) بعنوان **نيتتى** والأمر الذى يثير الفضول أن جميع الكتب التى تناولت حياة **فيردى**، باللغة الإنجليزية، لم تناقش أو حتى تتطرق إلى هذا الادعاء، وشعرت بضرورة الاطلاع على سيناريو **ميتاستاسيو** وسعدت بذلك، فقد اثبت بوضوح انه فعل واحد من مصادر الحبكة المسرحية لأوبرا عايدة.

ذكر ميتاستاسيو فى مقدمة السيناريو أن قصة **نيتتى** مستمدة من حقائق تاريخية ذكرت فى هيرودتس، وديودورمن صقلية، إذ ورد فى الهيرودوتس قصة الملك أبيريس الفرعون السادس والعشرين للسلالة الحاكمة، وقائد جيشه أماسيس هما اساس الحبكة المسرحية، وذكر **ميتاستاسيو** فى مقدمة نصه الأوبرالى باللغة الإيطالية أن الملك أبريو الذى كان يحتضر أعلن أن أماسى سيكون خلفه، وائتمنه على سر أن ابنته الأميرة نيتتى مفقودة وأن المرأة المسماة بـ نيتتى هى فى الحقيقة ابنة راع، وطلب من أماسى أن يجد نيتتى الحقيقية ويزوجها إلى سميتى، ابن اماسى، من أجل اليوم الذى ستحكم فيه عائلة أبيرو وعائلة أماسى مصر.

اما ملخص الفصول الثلاثة لنيتتى فهو:

نيتتى للكاتب ميتاستاسيو

الفصل الأول

تدور أحداث الفصل الأول فى حدائق القصر فى كانوبو وأمينوفى، ملك سيرين بانتظار عودة صديقه سميتى ابن أماسى، ملك مصر . سميتى الذى ذهب لزيارة بيروه راعية يحاول نيل ودها وهو متنكر بزى راع،

يعود يائسا لإخفاقه فى العثور عليها، وقيل له أن الجنود المصريين القوا القبض عليها، يغادر سميتى خشبة المسرح، وتدخل بيروه ونيتتى يقودهما حرس، ويؤكد أمينوفى، الذى يعشق نيتتى، بأنها ستنال حريتها قريبا، ثم يغادر المكان فتعترف بيروه للأميرة نيتتى بأنها تعشق راعيا اسمه داميرو، فى حين تعترف الأميرة نيتتى بأنها تعشق الأمير سميتى، بعدها يقود رئيس الحرس الملكى نيتتى إلى الملك اماسى، ويدخل سميتى فى لباس الامراء، فتتعرف بيروه على حبيبها داميرو، وتضطرب وتحزن عندما تعرف انه ابن الملك الجديد، غير أنه يؤكد لها حبه ورغبته فى الزواج منها، وعندما يغادر تتذكر بيروه أن نيتتى قد اعترفت لها بحبها لسميتى.

ثم يتغير مكان المشهد إلى مكان ساحة عامة عند أسوار مدينة كانوبو، وقد زين المكان احتفالا بدخول اماسى المنتصر، وإلى جهة اليمين، عرض عال مزين بفخامة، وقف حوله بعض من الكهنة يحملون شارات ملكية على أطباق من ذهب، ونصب فى خلفية المسرح قوس نصر ضخم وفخم، وقد جلس الموسيقيون والمتفرجون فى صفوف يقترب الجيش المصرى المنتصر من بعيد، والملك الجديد المنتصر يتقدم ببطء، وقد جلس بوقار على ظهر فيل أبيض مزين، ويمر من تحت القوس يتقدمه ممثلون عن الأقاليم المندحرة، وهم يحملون جزية قيمة، وينادى الشعب به ملكا عليهم، ويعيد أماسى لأمينوفى مملكة سيرين التى افتتحها. ويعبر الملك عن أمنيته لو أن أمسترى ماتزال على قيد الحياة لمنحها زوجة له، وعبر عن امنيته بزواج ابنه من نيتتى، ابنة الملك الراحل ابريو، الذى وعده باتمام هذا الزواج، ويخبر أمينوفى أن الراعى - الأمير لم يعد امامه خيار سوى الزواج من نيتتى بعدها يلتقى بيروه وسميتى ليندبا قدرهما ويؤكدا حبهما.

الفصل الثانى

يبدأ الفصل الثانى بمناجاة لبيروه، وتدخل نيتتى فى حالة هياج، لقد وهبت للزواج من سميتى، لكنه رفضها فتتطلع بشغف لمعرفة المرأة التى يحبها سمتى سرا، وتكشف بيروه عن علاقتهما، فهو داميرو الذى حدثتها عنه، وتطلع بيروه الملك على حالتها المزرية فيحلها من اللوم، ولكنه يذكرها بانه من الآن فصاعدا صار من واجبها صد سميتى وتخبر بيروه الملك بأنها ستصبح راهبة فى معبد الإله ايزيس (إله الأمومة والخصوبة عند المصريين) بعدها يقوم سميتى باختطافها من المعبد، وبعد مشهد عند الشاطئ يلقى الحراس القبض عليهما، فيحضروهما امام الملك الذى يوجه إلى سميتى تهمة عدم الطاعة ويأمر بسجنه.

الفصل الثالث

تناشد نيتتى الملك من أجل حياة سميتى، ويقرر اماسى أن يخير سميتى بين الموت بالدفن حيا فى برج قديم، أو الزواج من نيتتى، يختار سميتى الموت، بعدها، تزور بيروه سميتى فى زنزانته، وترجوه اختيار العيش والزواج من نيتتى، وعندما تهدده بالانتحار يوافق على إنقاذ حياته، تغادر بيروه وتحضر نيتتى لتحثه على الهرب، ولكنه يرفض.

ويتحول المشهد إلى قاعة فى القصر، وهناك يعلن الكاهن الأكبر انه عثر على وثيقة تثبت ان الراعية بيروه هى، فى الحقيقة نيتتى وان المرأة التى يعرفها الجميع على إنها نيتتى هى فى الحقيقة أميسترى، ابنة أماسرى المفقودة منذ زمن، وهكذا يعلن أماسرى زواج سميتى من نيتتى الحقيقية وزواج أمينوفى من أميسترى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رغم ان الحبكة المسرحية لنيتتى لا تطابق حبكة عايدة، إلا انهما متشابهتان فى مواقف كثيرة لدرجة يشك المرء فى أن أحد كتاب عايدة كان قد اطلع على نيتتى فمشاهد كثيرة فى الأوبرا الأولى توازى مشاهد فى الثانية مثل مشهد النصر وتتويج أماسى المنتصر والتنافس (الظاهرى) بين الأميرة والراعية والوديعة على حب سميتى وحقيقة أن بيروه هى من سلالة ملوك كنيتتى ومشهد رفض سمتى لعرض نيتتى بإنقاذ حياته وتهديد السجن حتى الموت.

لعل **ماريت** قرأ عن **ميتاستاسيو** ولكن من المحتمل أن كاتب سيناريو أوبرالى محترف مثل **دو لوكل** قد اطلع على سيناريوهات أخرى قريبة من الموضوع خاصة على سيناريو مهم وناجح مثل نيتتى.

كتب **ميتاستاسيو** السيناريو فى فيينا للموسيقى **نيكولو كونفورتى** (١٧٢٧ - ٦٥) الذى أخرجها عام ١٧٥٦، وقد استخدم مؤلفون موسيقيون آخرون هذا السيناريو فى اعمالهم مثل: **اغنس هولتسباور** (تورين ١٥٧٥) **ونيكولونبتشينى** (نابولى ١٧٥٧) **وتوماسو ترايتا** (ريجيو ١٧٥٧)، **وجوهان أدولف هاسيه** (البندقية ١٧٥٨) ونيكولو جوميللى (شتوتجارت ١٧٥٩) ولويجى غاتى (مانتوا ١٧٧) **وفيردى ناندو بيرتونى** (البندقية ١٧٨٦) **وجوهان نوبوموك فون بويسل** (باللغة الالمانية دارمشتات ١٨٦٧).

ولعل **دولوكل** اطلع على سيناريو **نيتتى** وأدخل بعض تفاصيله فى قصة **ماريت** ولكن يبدو أن **ميتاستاسيو** ليس الوحيد الذى سرقه **دو لوكل**، وحدسى أن **دو لوكل** كان مهتماً بتقديم نسخة فنية عن نسخة ماريت ذات السرد الجرىء ولكن الغير مقنع، فاضطر إلى ملء عالم الآثار بتفاصيل وشخصيات من قصة ميتاستاسيو ويمكن من قصص كتاب آخرين.

الحبكة المسرحية لأوبرا عايدة

تدور أحداث الأوبرا فى زمن الفراعنة وتقع فى أربعة فصول وكل فصل عدا الثالث يقع فى مشهدين.

الفصل الأول

المشهد الأول

تدور أحداث الفصل الأول فى قاعة قصر الملك فى ممفس، ويمكن رؤية المعابد والقصور، والأهرامات من خلال باب فى مؤخرة المسرح، ويظهر رادامس، ضابط فى الجيش المصرى، وهو يتحدث إلى رامفيس، الكاهن الأكبر لمصر، الذى يخبره أن إشاعة تتردد عن تخطيط الاثيوبيين لشن هجوم مرة أخرى على مصر، وأنه استشار الإله ايزيس، التى أسميت بالقائد الأسمى للجيش المصرى، وقال بنظرة ذات معنى القاها على رادامس، أن الرجل الذى وقع عليه الاختيار كقائد للجيش شاب وشجاع، وأنه يوشك على رفع اسمه للملك، ثم يغادر رامفيس ويعبر رادامس عن أمله فى أن يكون هو الشخص المختار، وأن يتمكن من العودة متوجا بأكاليل النصر إلى حبيبته عايدة الأمة الأثيوبية للأميرة أمنيريس التى تعشق رادامس تدخل أمنيريس المشهد تتبعها عايدة، وتحاول الاميرة من خلال أسئلة غير مباشرة، معرفة إذا كان رادامس واقعا فى الغرام، ومن هى حبيبته، وتساورها شكوك فى انه يعشق أمتها، وتحاول عايدة التى تبادل رادامس الحب، اخفاء مشاعرها عن الأمير، وهنا يدخل الملك بصحبة رجال

بلاط والحرس والكهنة ويعلن أن رسولا قد وصل توا من الحدود الأثيوبية ليبلغ ان الأثيوبيين قد اجتاحوا مصر، ودمروا المزارع والقمح، وهم فى طريقهم إلى ثيبس بقيادة ملكهم أموناسرو، وتهمس عايدة جانبا ان أماناسرو هو والدها، ويعلن الملك المصرى أن الإله إيزيس قد عينت رادامس القائد المسؤول عن الجيش، ويأمره بالإسراع إلى معبد فلكان (إله النار وصنع الأدوات المعدنية عند الرومان) لإجراء مراسم تقليد درعه، وعندما يغادر الجميع تناجى عايدة مشاعرها المنقسمة، وهى غير قادرة عن تمنى الهزيمة لأى طرف: والدها أو الرجل الذى تحب، وتطلب من الآلهة الرأفة بعنائها.

المشهد الثانى

تدور أحداث المشهد الثانى داخل معبد الإله فولكان، وفيه الكهنة، والراهبات يستحضرون الإلة فتح، بقيادة رامفيس. ويتم وضع وشاح فضى على رأس رادامس، بينما الراهبات يؤدين رقصة دينية. وعند انتهاء المراسم، يتم تقليد رامفيس سيفا مقدسا.

الفصل الثانى

المشهد الأول

تدور أحداث المشهد الأول فى جناح أمنيريس فى القصر. والأميرة محاطة بإمائها اللاتى يساعدنها فى ارتداء ملابسها لحضور احتفالات النصر. والعبيد يرقصون لها وهى تحلم فى عودة رادامس الوشيكة. تدخل عايدة. وتخبرها أمنيريس كذباً، من أجل معرفة الحقيقة، إن رادامس قد قتل. وتكاد دموعها أن تفضح أمرها، فتخبرها أمنيريس بكذبتها وأن رادامس على قيد الحياة، وتدرك أمنيريس، من خلال فرحة عايدة، أنها وأمتها غريمتان فى حب رادامس. فتعترف عايدة بحبها لرادامس، وترجو أمنيريس، التى تتمتع بالسعادة والقوة، أن تتخلى عنه. فترفض أمنيريس، وتترك عايدة التى تطلب من الآلهة مرة أخرى الرأفة بها.

المشهد الثانى

المشهد الثانى هو مشهد احتفال النصر العظيم، وتدور أحداثه فى ساحة عامة قرب بوابات ثيبس، وقد تجمع حشد كبير من الناس لمشاهدة عودة الجيش المنتصر. ويدخل المكان فى مسيرة رسمية الملك ورجال بلاطه، وأمنيريس بصحبة عايدة وبقية الإماء، وكهنة، وحاملو أعلام، وموظفون رسميون. وينشد المواطنون أناشيد النصر عند دخول الجيش، تتبعه عربات حربية، وتماثيل مقدسة محمولة فى موكب، بالإضافة إلى غنائم حرب مختلفة. وأخيرا، يظهر رادامس فى ظلة. وتتوجه أمنيريس باكليل غار، ويقسم الملك بإعطائه ما يطلب. ويأمر رادامس بإحضار جميع السجناء الاثيوبيين، فتتعرف عايدة على والدها بينهم متنكرا فى زى جندى . ويهمس لعايدة ألا تكشف عن شخصيته كملك إثيوبيا، ويعلن أموناسرو للجميع ويعترف بأنه والد عايدة ويطلب رادامس من الملك منح الحياة والحرية للسجناء. فيؤازره الشعب المصرى غير أن الكهنة يطالبون بموت جميع الاثيوبيين. ويتم التوصل إلى حل وسط بأن يطلق سراح الجميع باستثناء والد عايدة الذى سيبقى فى مصر كرهينة. بعدها يعرض الملك ابنته أمنيريس كزوجة لرادامس (فيتغاضى رادامس عن هذا التلميح بأن يدها كمكافأة له) . ولكن ، يعلن الحشد عن تأييده لهذا الإعلان.

الفصل الثالث

يبدأ الفصل الثالث بمشهد على ضفاف النيل، قرب معبد إيزيس، فى ليلة قمرية صافية. وتسمع تراتيل من داخل المعبد. ويجدف بقارب إلى ضفة النهر، تنزل منه أمنيريس مع رامفيس، ومرافقيهما، وحرسهما.. ويدعو رامفيس أمنيريس أن تصلى فى هذه الليلة، ليلة زواجها من رادامس، فى المعبد، فيدخل الجميع. ثم تصل عايدة بناء على موعد مع رادامس الذى تظنه يريد توديعها لا غير. وتتأمل عايدة المكسورة الفؤاد أمر إغراق نفسها فى نهر النيل، وفجأة يظهر والدها، وقد أدرك أنها ورادامس يعيشان قصة حب، فيطلب من ابنته أن تساعده فى معرفة الطريق الذى سيسلكه الجيش المصرى فى اليوم التالى فقد أعاد شعبه التسليح وهم بانتظار شن هجوم ولأن رادامس هو قائد المصريين فبإمكانها تسريب المعلومات منه. فتهلع عايدة من اقتراح والدها، ولكن عندما يخبرها بغضب أنه برىء منها، وأنها تستحق أن تكون أمة للفراعنة، توافق والدموع تنساب من عينيها على معرفة المعلومات التى طلبها، ويختبئ أمونسارو عندما يأتى رادامس، وتذكره عايدة بأنه قريبا جدا سيتزوج أمنيريس. فيحلف لها، بأنه عندما يخمد التمرد الإثيوبى الأخير، سوف يتوسل إلى الملك بالسماح له بالزواج من عايدة، فتشير عايدة إلى عدم جدوى هذا الأمر لأن الملك سيصب انتقامه عليها وعلى والدها. وتخبره بأن فرصتهما الوحيدة للسعادة هى الهروب من مصر إلى إثيوبيا. لا يحتمل رادامس فكرة التخلى عن بلده، فتتهمه عايدة بأنه لا يحبها، وتخبره بالانضمام إلى أمنيريس عند المذبح، عندها يوافق على الهروب معها فى الحال. وتسأله عن أفضل طريق يسلكانه لتحاشى الجيش، فيخبرها بأن الجيش المصرى متجمع فى ممر نباته. وهنا يصرخ أمونسارو وهو يتقدم: ممر نباته! سيكون جنديا بالانتظار! ويقدم نفسه لرادامس ويعلن أنه ملك إثيوبيا. ويصرخ رادامس بالخزى والعار الذى حل به، وأنه خان بلده. فيحاول أمونسارو وعايدة إقناعه بالهرب معهما، ولكن فى تلك اللحظة تخرج أمنيريس، ورامفيس، وحرسهما من المعبد، وتصرخ أمنيريس: «خائن». ويهرع أمونسارو نحوها حاملا خنجرا لكن رادامس يعيقه، ويأمره هو وعايدة بالهرب، ويتقدم مسلما نفسه لرامفيس.

الفصل الرابع

المشهد الأول

يقع المشهد الأول فى قاعة فى قصر الملك، وفيها إلى اليسار باب يؤدى إلى قاعة المحاكمة تحت القاعة، وإلى اليمين ممر يؤدى إلى سجن رادامس. وأمنيريس على خشبة المسرح تفكر فى حبها لرادامس، وهى غاضبة أشد الغضب لنجاح عايدة فى الهروب. وتأمر بإحضار رادامس إليها، وتعرض عليه أن تتوسل إلى الملك ليعفى عنه. وتكشف له أن أمونسار قد أردى قتيلا فى معركة، وعايدة ماتزال مفقودة. وتقول له إن نسى عايدة فسوف ينقذ حياته، يرفض رادامس، وتنهار أمنيريس الغيورة ممزقة بين أحاسيس الحب والكره له عندما يسوقه الحرس إلى غرفة المحاكمة. ويأتى إلى مسمعها صوت رامفيس والكهنة يدعونه بالخائن، وينتظرون دفاعه عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفسه، لكنه يبقى صامتا، فيصدرون عليه الحكم بالدفن حيا تحت مذبح الإله الذى أسيء إليه. وعندما يخرج الكهنة تدافع أمنيريس عن رادامس، وتلعن الكهنة.

المشهد الأخير

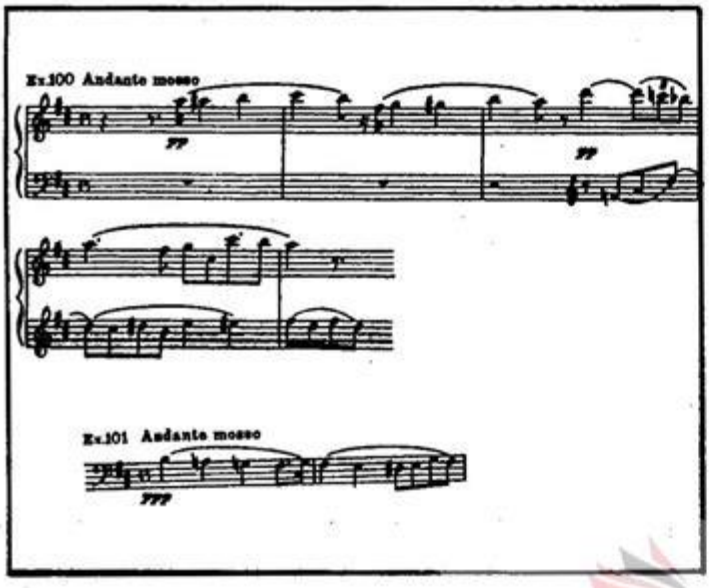
يقع المشهد الأخير فى طابقين من معبد فثع، الطابق الأول هو داخل المعبد، وتحته مدفن يقف فيه رادامس، وهناك راهبان يغلقان الصخرة من فوقه .وعندما يقول رادامس لنفسه بأنه لم ير عايدة مرة أخرى، تظهر عايدة فجأة، فقد اختبأت فى القبر لتموت معه. ويسمعان من بعيد الراهبات وهن يرتلن التراتيل، فيودع العاشقان الأرض، ويتأملان بهدوء نعمة الجنة. وتظهر أمنيريس بثياب الحداد فى المعبد، وتتمدد على الصخرة فوق القبر وهى تطلب من إيزيس أن يهب السلام لرادامس ويستقبل روحه فى السماء.

تحليل موسيقى

الفصل الأول

المشهد الأول

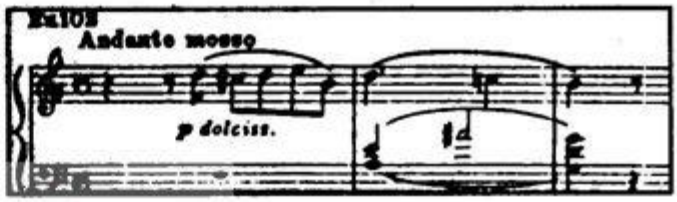
تعتمد المقدمة الموسيقية على تيمتين متكررتين خلال الأوبرا، الأولى، التى تقترن فيما بعد مع حب عايدة لرادامس، تعزفها فى المقدمة آلات الكمان المخففة ببطء andante وخفوت pianissimo، ثم تنضم إليها آلات الفيولا (رقم ١٠٠). والثيمة المضادة الثانية فى سلم نازل تعبر عن عناد وتصلب الكهنة (رقم ١٠١)، تعزفها آلات التشيلو المخففة بهدوء تام فى البداية، ثم تتصاعد إلى منتهى الشدة fortissimo، لتسمع متضادة مع ثيمة عايدة. الفكرة الدرامية هنا بسيطة، وتعابيرها الموسيقية مرضية تماما. بعدها، يخمد الصراع الموسيقى، ويتصاعد عزف آلات الكمان الأولى، ثم تتلاشى نغماتها.



يدور حوار رامفيس مع رادامس بأسلوب أريوزو arioso(٥) سهل وبليغ، يتبعه لحن إلقائى لرادامس: Se quel guerrier تليه أريا Celeste Aida ويرقم اللحن الإلقائى عزف مارش على آلات الترمبيت والترمبون. أما الأريا فهى تصريح رومانسى مباشر، على أنغام موسيقية رقيقة. ويتطلب التدوين الموسيقى لفيردى من مغنى التينور أن ينهى غناءه عند قمة نغمة سى ناقصة بخفوت، وتلاشى تدريجى morendo. والحقيقة أن قلة قليلة من أصوات التينور يمكنهم أداء هذا، وقد اقترح فيردى على المغنى حينها، الذى استصعب الأداء، أن يؤديه بنغمة سى ناقصة بجهارة Forte ومن ثم يعيد الكلمات «Vicino al sol» بخفوت شديد pp، فى أوكتاف أدنى. وهذا الأمر يسهل على التينور الذى لا يستطيع أداء سى ناقصة خافتة أن يعوضه بجهارة معتدلة mezzoforte معقولة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تدخل أمنيريس عند عزف مضطرب للكمانات الذى تشخص رقة موسيقاه سمة واحدة من سمات أمنيريس: الرقة. ويتحرك غناؤها الثنائى مع رادامس من تلميح وقور إلى حالة أكثر توترا عندما تحاول الاستطلاع بفضول على مشاعره. ويسمع شكلا موسيقيا مصاحبا يعزف مرات أخرى فى الأوبرا ليشير إلى غيرة أمنيريس، وهنا يسمع لأول مرة. (رقم ١٠٢).



وتظهر عايدة مع عزف منفرد على آلة الكلارنيت لجملة من ثيمتها (رقم ١٠٠) ويتطور غناء ثلاثى موجز لكنه يعرض، بطريقة تثير الإعجاب، مواقف الشخصيات الثلاثة ومشاعرهم. وعندما ينتهى الغناء الثلاثى، يعلن عزف فخم للهوائيات عن دخول الملك ورجال بلاطه ويتقدم الحدث بلحن إلقائى درامى لرامفيس والرسول، يتخلله إقحام كورالى. ويال السهولة، والاختصار، والدقة التى يقدم فيها فيردى الموقف. وينهى الرسول تقريره باسم المقاتل الذى يقود الإثيوبيين: أمونارسو. فيصرخ الحاضرون: «الملك»، عندها تهمس عايدة: «أبى».

يؤدى رادامس كادينزا[٦]، عندما يعلن بأنه قائد الجيش، ويزخرف غناؤه صوت أمنيريس وعايدة جانبا، وصوت الحضور وهم يكررون اسمه بخفوت شديد جدا ppp. وينطلق الملك بلحن تصاعدى مارشالى عند عبارة: "sul!del Nilo" ليشكل بداية غناء جماعى متألق. وبعد أداء رادامس لثمانى ميزورات، تغنى عايدة لحنا أكثر توترا.

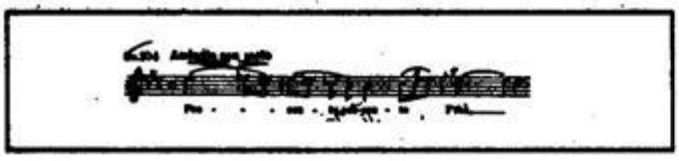
وهذه الفقرة الموجزة استثنائية، ليس فقط من حيث انتقال التوكيد الهارمونى لموسيقاها، بل ودراميا أيضا فى أسلوب التناقض الذى تعبر عنه فى مواقف عايدة ورادامس: فعايدة مترددة وقلقة، وهو مبتهج وكله تصميم وإرادة.

يغادر الآخرون، وتختتم عايدة المشهد بلحن إلقائى يبدأ ب: "Ritorna vincitor"، تليه آرية: "L insana parola". اللحن الإلقائى مجرد إلقاء رسمى، لكنه كتب بأسلوب درامى متألق. وتبدأ الآريا بكثافة ملحة، وتشير إلى ثيمة حب عايدة، وأخيرا تنتقل إلى ما وراء العاطفة، إلى صفاء روحى سماوى عند: "Numi, pieta" (رقم ١٠٣) ولم يتم تحقيق الجمالية النادرة لهذا اللحن بيسر، فبساطتها ساحرة، ويبدو تدوينها على الصفحات عاديا، ولكن عندما تترجم إلى نغمات تتضح أنها واحدة من إبداعات فيردى الأكثر رقة.

المشهد الثانى

كتب فيردى المشهد الثانى بتدوين واحد مطول، يبدأ بغناء سوبرانو انفرادى لكبيرة الراهبات، يساندها كورس من الراهبات على أنغام الهارب، لاستحضار الإله فتح.

واللحن الذى سنسمعه مرة أخرى فى نهاية الأوبرا، يبدو غريبا على نحو متعمد، (رقم ١٠٤)، فهو لا يوحى بنغمات مصرية البتة ، حتى وإن شعر المستمع بمصريته فذلك لأن فيردى أقنعنا بذلك.

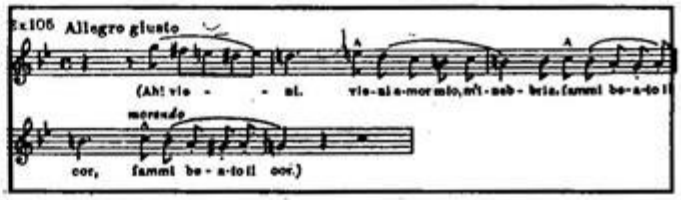


ويستجيب رامفيس والكهنة للراهبات بالتراتيل ، ويتكرر الأمر مرتين، تليه رقصة الراهبات على لحن سريع غير مألوف، يتوسطه مقطع دون لتساوق نغمات ثلاث للفلوت والآلات الوترية المنقورة بالأصابع، وهذا اللحن يسمع أيضا مرة أخرى عند نهاية الأوبرا. ويخاطب رامفيس والكهنة رادامس بأسلوب آرى يتسم بالحماس، بعدها يخاطب رامفيس الإله بلحن متسق: الله، الحارس الأمين لهذه الأرض المقدسة، ويردده رادامس، والكهنة. وخلال وقفات هذا الغناء يسمع من خلف المسرح ابتهالات الراهبات، وهذه القوى الغنائية من خلف المسرح وعليه تتحدان، وتنتهى الابتهالات بنداء عال: "Immenso FthaS".

الفصل الثانى

المشهد الثانى

دون فيردى المشهد الأول هذا برقمين رغم أنه أثناء العزف لا يمكن إدراك القطع. ترفع الستارة على عزف الهارب لإيقاع مارش. وهذا ليعلم المستمع أن رادامس قد أحرز نصرا، وتتحدث إماء آمنيريس فى الكورس الغنائى عن هذا النصر أيضا. ويبدو أن نغمات الهارب توحى لـفيردى بموسيقى المارش أكثر منها كأنغام سماوية. وتتبع نغمات الانتصار هذه موسيقى أكثر رقة، ثم تتركز نغمات الهارب، بعد أن تترك اللحن للكمانات، إلى مصاحبة موسيقيةائتلافية عند غناء الإماء، وعند انتهاء الجملة الموسيقية التى بدأتها تغنى آمنيريس عبارتها المشبوبة بالأحاسيس (رقم ١٠٥).



ويكرر المقطع الصوتى الافتتاحى بكلمات مختلفة، ويؤدى مباشرة إلى رقصة الإماء ذات الألحان الحيوية المضيئة، ويسمع بعدها نسخة مشذبة من المقطع الصوتى الافتتاحى من دون موسيقى المارش. ثم تغنى آمنيريس، للمرة الثالثة، عبارات مبهجة للحواس عن الحب والحنين تصاحبها هذه المرة نغمات مساندة خافتة لغناء إمائها على أنغام الوتريات المرتجفة.

يعلن عزف الوتريات والباصون أنغام ثيمة عايدة عن دخولها، وتعزف الثيمة مرة أخرى بأسلوب موجز ومتوتر مع الغناء الثنائى الذى يليه. وهذا الغناء الثنائى شهير بنوع الحانه، وأسلوب تدفق حواره الدرامى، وفيه تستدرج آمنيريس عايدة لتعترف بحبها لرادامس. ولحن مناشدة عايدة للإلهة: الرافة بأحزانى. لحن جذاب يعزفه فلوتان، وكلارنيت، وباصون . وعند نهاية الغناء الثنائى نسمع مارش الملك فى الفصل الأول "Su! Del Nilo" من خلف المسرح بغناء عال جدا فى حين تستمر آمنيريس بتوبيخ عايدة. وعندما تندفع آمنيريس بازدراء إلى أعلى نغمة لا ناقصة، تعيد عايدة صلواتها المؤثرة فى نهاية الفصل الأول، المشهد الأول "Numi, pieta"، على أنغام الآلات الوترية.

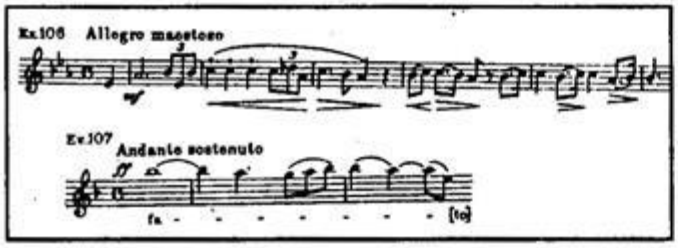
المشهد الثانى

مشهد الانتصار هو خلاصة لما يسمى بالأوبرا الجادة، وموسيقاه شهيرة جدا كموسيقى بحد ذاتها خارج سياق الأوبرا بأبهة موسيقاه، واحتفالية زخارفه، وجاء ليؤكد أن عايدة هى أوبرا صميمية وعميقة حقا. ودون فيردى أغلب موسيقى أبطاله الثلاثة، عايدة، وأمنيريس، ورادامس، بوضوح بنية الموسيقى الصالة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحشد فى هذا المشهد له سمة رسمية وممتعة من سمات أوبرا عايدة. ويبدأ بأربعة وعشرين ميزورا من مقدمة أوركسترالية سريعة بفخامة allegro maestoso يؤديها الكورس: Gloria all Egitto وهو لحن ساطع تأثر فيه الخديوى إسماعيل عندما سمعة فى البروفة النهائية للأوبرا لدرجة رغب فى أن يكون النشيد الوطنى المصرى. وتغنى الأصوات النسائية مقطعا غنائيا مناقضا، ثم يدخل الكهنة بغناء جملة من ثيمتهم (رقم ١٠١) وتعلق الموسيقى الأوركسترا بألوان داكنة فى تلك اللحظة، غير أن الجماهير تنضم مرة أخرى فى كورس غنائى لتعيد الأجواء المرحة. وفى اللحظة التى يتوقف فيها الغناء تعزف ثلاث آلات ترمبيت موسيقى المارش الشهيرة ب: المارش الجاد من أوبرا عايدة. وأوصى فيردى حينها بصناعة ست آلات ترمبيت لهذا المشهد، حسب مواصفاته فى ميلان وإرسالها إلى مصر، ثلاث فى مفتاح لا ناقصة، وثلاث فى مفتاح سى. وهذه الآلات الطويلة المستقيمة هى تصميم محور للبوق المصرى القديم. وعندما كان فيردى يؤلف الأوبرا فكر فى استخدام الآلات المصرية لإضافة اللون المصرى، فذهب إلى فلورنسا لتفحص ناى مصرى قديم فى متحف هناك، ولكنه صرف النظر عن هذه الفكرة واعتبره مجرد «مزمار» ذى أربع فتحات يشبه مزمار الرعاة» وهكذا جاء اختراعه لستة أبواق مصرية قديمة. الثلاثة الأولى فى مفتاح لا ناقصة تعزف لحن المارش فى ائتلاف (رقم ١٠٦) . وتعيد فى الحال، الثلاثة الباقية المارش فى مفتاح سى. وهذا التحوير المفاجئ من نغمة لأخرى يعد فى اللحظات الأكثر تأثيرا وتشويقا فى أوبرا فيردى من حيث الانتقالات. وتعود الأبواق فى مفتاح لا ناقصة لإنهاء اللحن، ويليه مباشرة حركة من موسيقى باليه حيوية تعزفها الأوركسترا بأجمعها مع التركيز على آلتى المثلث والبيكولو (سرناى) وبعد انتهاء موسيقى الباليه، يعيد الكورس مقطع Gloria all Egitto ولكن بكلمات مختلفة، حيث أضاف فيردى مادة جديدة هنا، وتستمر ثيمة الكهنة من خلال الكورس بغناء جماعى لتشكل الدخول المضفر لرادامس الذى يحييه الآخرون بصرخات «المجد» .

يؤدى الملك لحنا غنائيا، مع إشارة بخفوت شديد جدا ppp لثيمة أمنيريس تعزفها الأوركسترا، وهى تتوج رادامس بإكليل الغار، وتعزف الأوركسترا عبارة من ثيمة الكهنة كمصاحبة مظلمة، ويدخل السجناء الأثيوبيون، وتتعرف عايدة على والدها أمونسارو فيؤدى آرية درامية مختصرة "Anch io pougani" ذات الاتساق الجميل عند Ma, tu Ru. ويتخذ غناء عايدة فى لحظات شكل موسيقى ماهلر (رقم ١٠٧) والميزورات الختامية لدور عايدة تأخذها إلى قمة نغمة دو.



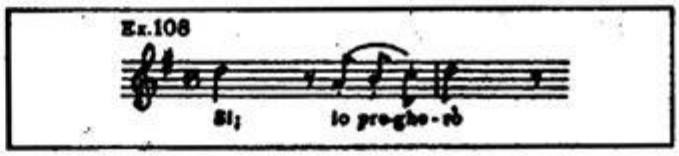
ويطلب رادامس، فى لحن إلقائى، إطلاق سراح المسجونين، تساندة النغمات الخافتة للجمهور، ونغمات مضادة قوية لرامفيس والكهنة. ويمنح الملك ابنته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

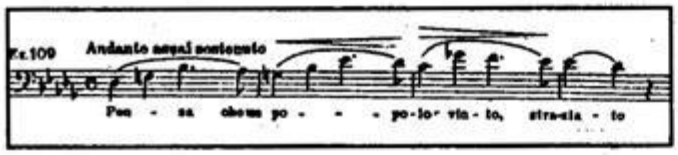
أمنيريس ليتزوجها رادامس، على أنغام الوتريات المرتجفة، فى مقطوعة يغنيها كاملة فى سى ناقصة. وبعد عبارة أمنيريس تنفجر الجماهير بهتاف Gloria all Egitto مرة أخرى، ويسهم الكهنة فى ثيمتهم، ويتحرك المشهد إلى خاتمة ينضم إليها الكورس، والأوركسترا، وفرقة المسرح بمصاحبة الترمبيتات فى مفتاح لا ناقصة، لينتهى المشهد بالميزورات الختامية المؤلفة من بداية «المارش الجاد».

الفصل الثالث

يبدأ الفصل الثالث بموسيقى من أجمل ما كتب فيردى، فالميزورات الستة عشرة للمقدمة الأوركسترالية ساحرة فى الإيحاء بليلة قمرية دافئة على ضفاف النيل، ويهيىء الأجواء عزف حفيف الآلات الوترية، وعزف الكمانات المخففة المتقطع وهو ينتقل عبر الأوكتافات برقة، مع عزف منفرد للفلوت استخدم ببساطة أسلوبا عبقريا. ويسمع كورس الكهنة وهم يعملون داخل المعبد عندما يظهر رامفيس وأمنيريس. (الحوار اللحنى لوصلة غنائية لدور أمنيريس "Si,io preghero" (رقم ١٠٨) شفافة من

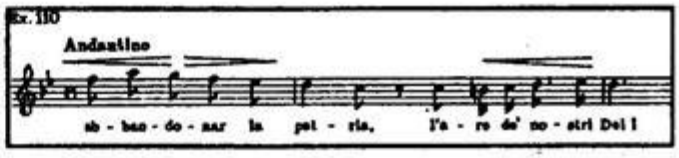


حيث التحليل. ففى هذه العلامات الموسيقية الخمس ضمن فيردى تعاطف المشاهد مع أمنيريس. وتعزف آلات الفلوت ثيمة عايدة فى اتساق لتعلن عن دخولها. وقد أضاف فيردى لدور عايدة هنا لحنا إلقائيا: Qui Radames verra" ، وأرية "O cieli azzurri" لإخراج ميلان المسرحى للأوبرا. ويلى اللحن الإلقائى، الذى تتحدث فيه عايدة عن إغراق نفسها، يسمع تدفق دوامات مياه النيل فى أربع ميزورات تعزفها الأوركسترالى وتقدم آلة الأوبو عزفا انفراديا صميميا يعد مقدمة لمقطوعة الأريوزو التى تطغى عليها مشاعر الحنين، "O patria mia" وتؤدى هذه الموسيقى إلى الأريا وفيها الخط الصوتى والمصاحبة الموسيقية رائعة وأصيلة. والتوزيع الموسيقى للآلات ينم عن ذوق رفيع، ولكن لمسة سوداوية تطغى على الأريا التى تقود الدور إلى ذروته فى قمة نغمة دو تؤدى بعذوبة. ويقطع التأمل الأوركستر الى الهادىء فجأة وصول أمونارسو، ويبدأ غناؤه الثنائى مع عايدة بكلام درامى ويتحرك نحو إقناع غنائى عند: «سوف ترين مرة أخرى غابات البلوط». وتكرر عايدة العبارة من بعده بفرح، حتى تصل إلى التضرع الغنائى المؤثر Den Fate. O numi. وعندما ترفض عايدة فى بادئ الأمر، خداع رادامس ليخون بلده، ينقلب عليها أموناسرو فى غناء وحشى سريع. ووضع فيردى صرخة الرافة بأسلوب مؤثر لتعزفه الأوركسترا برقة غير متوقعة فى عبارة موسيقية تذيب الفؤاد (رقم ١٠٩) والشبيهة بعبارة Deh, non m abbandonar فى أوبرا حكم القدر (رقم ٨٩). وهذه هى اللحظة الوحيدة فى الأوبرا التى يتصرف فيها أموناسرو كأب على الأسلوب الـ فيردى مع ابنته، ففى الأوبرا يتصرف كملك محارب مخلص لبلده، وتصرخ عايدة: آه يا بلدى كم تكليفينى، ويشعر المرء بأسى الموقف غير المحتمل، الأسى الذى تترجمه



نغمات الحدث والتوتر الأوركسترا، وتعلن عن قدوم رادامس، وتضيع سدى محاولاته فى بدء غناء ثنائى

معها، وتعزف الأوركسترا كخلفية موسيقية ثيمة غيرة أمنيريس، وتذكره عايدة بأنه مرتبط بالأميرة،. وتؤدى عايدة قصيدة غنائية، بعد أن تقترح عليه الهرب من مصر، معبرة عن حنينها لأزهار وطنها وغاباته، ويتساءل رادامس، بعبارات من عبارات فيردى الأكثر تعبيرا وجمالا (١١٠) كيف يمكنه هجر البلد الذى يحب.



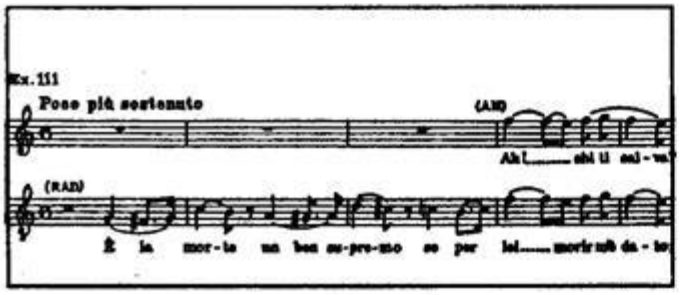
ويقدم هذا الجزء الجميل الفاتن للغناء الثنائى التينور والسوبرانو أكثر من فرصة للانسياب بهدوء فى نغمة سى ناقصة. وحتى مؤدو التينور الذين يخفقون فى اختبار أداء عبارة "Celeste Aida" فإن الدور يلهمهم بإصدار النغمة الصحيحة المطلوبة عند المقطع النهائى لعبارة "il ciel denostri amori ". وأخيراً تتمكن عايدة من إقناع رادامس فتغنى ومن بعده عايدة أغنية الهروب، فى لحن جديد، ثم يتحدان فى اتساق فى ثنائى غرام رادامس قد وجد من الصعوبة بدءه من دونها.

وتتقدم الحبكة المسرحية فى لحن إلقائى درامى. وعندما يدرك رادامس أنه، من دون أن يدرى، قد خدع بلده، تحاول عايدة مواساته بعبارات معبرة مكررة، لكنه يبقى يردد بصرخات نابعة من الصميم «الخزى والعار على وبعد ظهور أمنيريس وصرختها: خائن يتحرك المشهد بسرعة نحو الخاتمة. وتسدل الستارة بعد عبارة رادامس الختامية: أيها الكاهن، أنا سجينك، يقولها بنغمات (لا) تتبعها سلسلة من ائتلاف معبر رائع.

الفصل الرابع

المشهد الأول

يستهل فيردى المشهد الأول بمقطوعة أوركسترالية تسمع فيها ثيمة غيرة أمنيريس (رقم ١٠٢) تعزفها آلات الكمان الأول سريعا بعنف. وتعبر أمنيريس فى لحنها الإلقائى عن اليأس المر، والرقة معا. وعندما تغنى عن حبها لرادامس تشير إلى الثيمة المرتبطة برقة أحاسيسها . والغناء الثنائى الكبير لامنيريس ورادامس «الكهنة جالسون للنطق بالحكم» يؤدى بسلسلة من الألحان الرائعة، كل ضمن سمته الدرامية الملائمة، ويبدأ هذا الغناء بلحن ينم عن النبل يؤديانه أحدهما تلو الآخر، وبعد بضع ميزورات يتحول اللحن إلى شعر غنائى تؤديه أمنيريس أولا، ومن ثم، وبتغيير كلماته، يؤديه رادامس، ثم تأتى فقرة منطوقة يغنيها رادامس لعايدة، فيها بضع ميزورات تعد صدى لـ Celesta Aida وتؤدى إلى تفجر غضب غنائى لأمنيريس، ومن ثم إلى لحن عظيم يتوقع فيه رادامس بنشوة الموت، يليه يغنى رادامس: الموت هو المنحة السامية، بلحن مؤكد، وتنضم إليه أمنيريس عند ذروة الجملة الموسيقية، وفيها غموض ميلودى متعمد، فبالنسبة لأمنيريس يمثل اللحن اليأس، وبالنسبة لرادامس العزم، «رقم ١١١».



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتحرك الثنائى الغنائى بسرعة نحو الذروة، بعدها يساق رادامس بعيدا وتسمع ثيمة الكهنة تعززها الباصات المخففة لتبدأ آمنيريس مناجاتها ليأسها فى عبارات بسيطة بلاغية فى صوت منخفض، وتستمر ثيمة الكهنة عندما يساق رادامس للمحاكمة، وتستمع آمنيريس إلى إجراءات المحاكمة فى الطابق الأسفل، وتناقض نداءاتها اليائسة الدافئة للآلهة للرأفة به، برودة ووحشية إجراءات المحاكمة، يدان رادامس ثلاث مرات، ويطلب منه الكهنة الدفاع عن نفسه، ولثلاث مرات لا يجيب رادامس، يصاحب صمته ويمثله القرع الخافت على الطبول القرارية، وسلسلة القرع هذه تزداد نصف درجة مع كل إعادة.

وتغنى آمنيريس كادنزا تثير البكاء فى صراخاتها المؤلمة، وعندما تتفوه بجملتها تتحول نداءاتها إلى ثورة غضب، وتشجب الكهنة القساة فى تفجر من صميم القلب.

يغادر الكهنة غرفة المحاكمة ولا تقنع إجراءات المحاكمة غضب آمنيريس اليائس، وتنادى بانتقام السماء أن يحل عليهم، ثم تهرع خارجا، وتعزف الاوركسترا موسيقاها بعنف لتنهى المشهد الذى أتسم بعظمة المأساة الكلاسيكية.

المشهد الأخير

يبدأ المشهد الأخير بعبارة لرادامس أحادية النغمة، ثم تتوسع لتتحول إلى لحن إلقائى ميلودى عندما يرى عايدة، وتصريحها المؤثر بأنها قد جاءت لتموت معه تعبر عنه بنبل، ويغنى رادامس أغنيته: Morire! Si pura e bella بلحن أريوزو برقة فائقة وبمصاحبة نقر الآلات الوترية، يعززه بين الفينة والفينه نغمات التى كلارنيت، وتسمع تراتيل الكهنة من فوق، وبعد بضع ميزورات غاضبة، عندما يحاول رادامس رفع الصخرة لإنقاذ عايدة تتحرك إلى لحن سماوى للثنائى الأخير Oterrak addio

وهذا الغناء الذى ينغمس فيه العاشقان (١١٢) يغنيان لحنه منفصلا ومن ثم فى اتساق، شبيه بأسلوب موتسارت من حيث الحب الروحى الخالص، صادق وممجد لذعر للموقف الدرامى الواقعى كما فى الصفحات الأخيرة من أوبرا تريستان وايسولده.

ويصاحب تسبيحات العاشقين تراتيل الكهنة وعبارات آمنيريس الكسيرة الفؤاد، ويتلاشى صوتا عايدة ورادامس، لتعزف آلات الكمان الأول بهدوء الميزورات الختامية لـ Oterra addio فى أعلى طبقة وتهمس آمنيريس بكلماتها الأخيرة pace timploro, pace, pace ويضيف الكهنة Immenso Ftha فى الخلفية المسرحية وتأتى أوبرا فيردى الأكثر أصالة إلى نهايتها.

أوبرا عايدة الاستثنائية قد أصبحت ضحية شهرتها، بمعنى أنها وقعت بين دعامتى فيردى، فهى لا تتسم بعنف نشاط أعمال فيردى الأولى، ولا التغلغل السيكولوجى الذى نجده فى أوبرا عطيل، وفالشافت، وبعبارة موسيقية، تعد الأوبرا معجزة للجمال اللحنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والإبداع فى التوزيع الاوركسترالى، وهى فى مشاهدها العامة تعد من الأوبرا الجادة، وفى جوهرها يشعر المرء بسوداوية فيردى العميقة، والنغمات التى خلقها فيردى ليست مصرية فقد خلف فيردى أجواء مصرية خاصة به، كما فعل شكسبير فى مسرحية انتونيو وكليوباترا، وإن اسخدام فيردى الدرامى لتكرار الأفكار الموسيقية الرئيسية أثنى عليها الجميع، وموازنته بين الوصف الموضوعى، والأحاسيس الشخصية لمثالى، لقد كتب أربعة أدوار متميزة للغناء، وفى دور أمنيريس، التى تكاد تختطف الأوبرا من أسم عايدة لعله كتب أفضل ما قدم من خصائص للصوت ميتزوسوبرانو، وتعد أوبرا عايدة فى مشاهدها وسماتها الحميمة انتصارا لملكة الخيال الخلاقة.

الهوامش

١ ـ مسرح فيردى: مايزال مسرح فيردى موجودا حتى الآن وهو مسرح صغير لكنه مهمل تماما ويبدو أنه لا يتسع لأكثر من مائتى متفرج، وفى شهر اغسطس من عام ١٨٦٠ استمع الحضور فى حفل افتتاح المسرح، إلى الموسيقى روغبالوتو، تلتها افتتاحية نزوة ويقال أن فيردى قد ألفها وهو مازال فى الثانية عشرة من العمر.

٢ـ انطونيو جيسلانزونى: صحفى موسيقي يصغر فيردى بعشرة سنوات، وكان ينوى دراسة الطب فى بداية حياته، ولكنه امتهن الغناء الأوبرالى بصوت الباريتون، تحول بعدها إلى كتابة الأدب.

٣ـ ذكر تشارلز أوزبورن فى مقدمة كتابه الأعمال الأوبرالية الكاملة لفيردى أنه قد أبقى على العبارات التى اقتبسها من الأوبرا دون ترجمة «إلى اللغة الإنجليزية» عندما تكون عناوين، أو عبارات افتتاحية لآريات وما شابه، وذلك لأن ترجمتها، خارج السياق الذى وردت فيه يجعلها تبدو غريبة ولا معنى لها، وقد ذكرها لشرح تقنياتها الموسيقية لا غير، ولكنه قام بترجمة العبارات التى يريد منها أن يفهم القارئ معناها المترجمة.

٤ ـ ميتاستاسيو: ١٦٩٨ ـ ١٧٨٢ كان واحدا من كتاب الأوبرا المحبوبين فى القرن الثامن عشر، ولد فى روما، وقضى جزءا كبيرا من حياته العلمية فى فيينا حتى وفاته.

٥ ـ أريوزو arioso وهى أغنية فى أوبرا أو أوتتوريو المترجمة.

٦ ـ كادينزا cadenza مقطع موسيقى يقدمه أول عازف منفرد خلال العمل، وهو ذو طابع ارتجالى. المترجمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عادل كامل

بيزيه وتشايكوفسكى وعادل عفيفى فى الأوبرا

رغم بشاعة التلوث الصوتى الذى نعيشه فى هذا الزمن، وعالم المقاولات الذى حل بدوره على دنيا الموسيقى فى مصر، وهذه الأصوات النشاز التى تفرض سيطرتها على ميكروفونات وأشرطة الكاسيت وشاشات التليفزيون، رغم كل ذلك وأكثر، فإن هناك من يحملون شموعًا بإصرار وعناد من أجل نشر كم من الضوء والأمل أمام أجيال لم تعش ما عاشته مصر وما عاشه جيلنا من تنور ثقافى وفنى وموسيقى، حدث ذلك التنور أو التنوير على مدى حوالى ربع قرن من الزمان، منذ بزوغ ثورة ثقافية فتح أبوابها الزعيم الخالد **جمال عبدالناصر** بثورة يولية عام ١٩٥٢، وقام بتأسيسها وزير ثقافة قدير هو الدكتور/ **ثروت عكاشة**.

جلسنا ننتظر دخول أعضاء الأوركسترا على خشبة المسرح الكبير، عازفو الوتريات، الفيولينه (الكمان) والفيولا والتشيللو والكونترباص، وآلة الهارب التى جاءتنا ضمن ابتكارات أجدادنا المصريين القدماء، ثم آلات النفخ الخشبية، الفلوت والأوبوا والكلارنيت والفاجوت، وهى آلات ذات أصول فرعونية أيضًا، وآلات النفخ النحاسية والآلات الإيقاعية والكل فى انتظار قائد الأوركسترا المايسترو **سيدعوض** لقيادة مؤلفات **بيزيه وتشايكوفسكى** والمؤلف المصرى **عادل عفيفى**.

وتذكرت على الفور أوركسترا القاهرة السيمفونى والذى شاهدته لأول مرة فى نهايات عام ١٩٥٩ وكان حديث التأسيس، كان ذلك على خشبة مسرح الأوبرا القديمة، التى احترقت فى شهر نوفمبر من عام ١٩٧١ أى بعد أربعة عشر شهرًا من رحيل **عبدالناصر**!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جورج بيزيه

تشايكوفسكي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان أوركسترا القاهرة السيمفونى قد أعيد تكوينه آنذاك وضم وقتها أكثر من ثمانين عازفًا بينهم أعضاء من أوركسترا الإذاعة القديم، وانضم إليهم عناصر جديدة من الموسيقيين الأجانب الإيطاليين واليونانيين والأرمن المقيمين فى مصر، قاد ذلك الأوركسترا المايسترو النمسوى الأصل **فرانز ليتشاور**، وكبر الأوركسترا، وكان منتصف الستينيات قد شهد عودة القادة المصريين الدارسين لأول مرة من الخارج، **يوسف السيسى** من النمسا، **وشعبان أبو السعد وطه ناجى وسيد عوض** من روسيا، وتدفقت الدماء المصرية عازفين وقادة ومؤلفين فى ذلك العصر الذهبى الذى استمعنا فيه ولأول مرة لأعمال المؤلفين الموسيقيين الرواد **يوسف جريس وأبو بكر خيرت وعزيز الشوان ورفعت جرانة**، ثم أعمال متتابعة **لكامل الرمالى وحليم الضبع وجمال عبدالرحيم**.

وشهد ذلك العصر أيضًا إنشاء أول أكاديمية للفنون ضمت فى معاهدها ضمن ما ضمت معهد الكونسيرفاتوار وقاعة **سيد درويش**، ومولد أول فرقة مصرية لغناء الأوبرات العالمية، كما صاحبها حركة الترجمة الأوبرالية إلى العربية، وبدايات مؤلفات مصرية

أوبرالية لحسن رشيد ثم عزيز الشوان، وكانت السبعينيات - فى بداياتها - قد شهدت أيضًا مولد الصف الثانى من المؤلفين الموسيقيين الشبان راجح داود وموناغنيم وجمال سلامة، ومؤلف هذه الليلة عادل عفيفى.

تذكرنا لمحات من ذلك التاريخ عندما بدأ التصفيق لدخول المايسترو سيد عوض قائدا لبرنامج يضم أعمال مؤلفين ثلاثة يمثلون ثلاثة اتجاهات مختلفة تماما فى مجال الموسيقى السيمفونية العالمية، المؤلف الفرنسى جورج بيزيه (١٨٣٨ - ١٨٧٥) والمؤلف الروسى بيتر تشايكوفسكى (١٨٤٠ - ١٨٩٣)، والمؤلف المصرى عادل عفيفى (١٩٤٥):

● جورج بيزيه Geirg Bizet أبوه فلاح احترف الموسيقى بعد اعتزاله عالم الزراعة بل أصبح مدرسًا للغناء الأوبرالى، وأمه عازفة بيانو، ولد ابنهما جورج فى العاصمة الفرنسية باريس، بدأ حياته وهو صغير السن عازفًا على آلة البيانو، وفى سن التاسعة التحق طالبًا بكونسيرفاتوار باريس، بانت عبقريته فى أثناء سنى الدراسة، وبفضل أستاذه مارمايتل حصل على جائزة التوزيع الأوركسترالى وهو فى سن الثانية عشرة، ثم تتلمذ على يدى المؤلف العبقرى شارل جونو الذى تعلم على يديه التأليف الموسيقى، وواصل دراساته مع البروفيسور هالفى وأحب ابنته جنفياف ثم تزوجها عام ١٨٦٩، وقد تعلم من أبيها فنون كتابة الأوبرا ورغم عدم نجاح أوبراه الأولى «دكتور ميراركيل» إلا أن الأوبرا الثانية «إيفان الرهيب» قد وضعت أقدامه على طريق احتراف الكتابة الأوبرالية برغم عدم نجاحها فى عروضها الأولى بفرنسا، إلا أنها قد حققت نجاحًا كبيرًا عندما قدمت فى ألمانيا عام ١٨٤٦

ويجمع النقاد الموسيقيون على أن جورج بيزيه قد نجح فى تحرر الأوبرا الفرنسية من «الهيمنة» الإيطالية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر، كانت أوبرات بيزيه أكثر حيوية وتحررا وأكثر «فرنسه»، ثم تجىء أوبراه «كارمن» كى تكلل الأوبرات الفرنسية، وهى أيضًا تعد أيقونة أوبرات بيزيه، حيث أودع فيها عصارة عشقه لفن الأوبرا الرومانسية بعيدًا عن الواقعية الإيطالية فى الكثير من الأحيان.

أوبرا كارمن مكونة من أربعة فصول، وتدور أحداثها فى أسبانيا عام ١٩٢٠، وتحكى قصة الغجرية، كارمن التى تتمتع بجمال وأنوثة وقوة شخصية وهيمنة على كل من يقترب منها من الرجال ومنهم العاشق الشاب الضابط الأسبانى «دونخوسيه»، ويقوم ضابط البوليس بحبسها واعتقالها، ومن خلال استغلال إغرائها الأنوثى تتمكن من الهرب ذاهبة إلى حبيبها الوحيد الذى أحبته وهو مصارع الثيران «سكاميليو»، يصاب الضابط العاشق بصدمه تدفعه إلى الانتقام منها فيقتلها ثم .. ينتحر!!

مقدمة الأوبرا رغم صخبها وحيويتها وإيقاعاتها الأسبانية المتدفقة، إلا أن بيزيه قد أودعها لب المأساة، لب التراجيديا فى أسلوب يتسم بالشجن والرومانسية فى آن واحد، وقد تمكن المايسترو د. سيد عوض من التحكم فى عنصرى الحيوية الإيقاعية والتعبيرية الرومانسية فى آن واحد ، كانت معادلة متساوية الطرفين بين التدفق والسخونه والصخب والقوة من ناحية

الرومانسية والرقة وعذوبة اللحن الذى تدفق بالروح الأسبانية القومية من ناحية أخرى، إنه اللحن المستلهم بإبداع رائع من الفولكلور الإسبانى من خلال عبقرية **بيزيه** الفرنسى

● **بيتر تشايكوفسكى** PEter Tschaikouski

اختلف حوله نقاد ومؤرخو الموسيقى السيمفونية، فمنهم من يضعه بين مؤلفى الموسيقى القومية الروسية، ومنهم من يضعه ضمن قمة فنانى العصر الرومانتيكى، وواقع موسيقاه يقول لنا إنه بالفعل أحد عمالقة الموسيقى الرومانتيكية بمعنى انتمائه إلى عصر **بيتهوفن** و**بيرامز** من الناحية التعبيرية، والثورة على القيود الكلاسيكية، لكنه أيضا يعد استمرارًا وجدانيا روسيا قوميًا لرحلة الإبداع السيمفونى عند المؤلفين الروسيين: **كورساكوف وبورودين**.

وهذه السيمفونية السادسة، «الباتاتيك»، أو المؤثرة، تعد قمة فكره السيمفونى ، وقد انتهى من تأليفها عام ١٨٩٣، أى قبل رحيله بعدة أشهر.

وقبل الاقتراب من عالم هذه «المؤثرة» ، نعود إلى سنى عمره الأولى كى نعرف فى عجالة أنه فى تلك السن المبكرة كان من العباقرة، ففى السادسة من عمره تحدث اللغتين الألمانية والفرنسية، وفى السابعة تعلم العزف على البيانو وكتابة الشعر، ثم درس القانون وتخرج فى كلية الحقوق مواصلاً فى الزمن ذاته رحلته مع آلة البيانو، ثم دراسة التأليف الموسيقى، ففى عام ١٨٦١ (٢١ عامًا) سافر إلى أوربا زائرًا لبرلين وهامبورج ولندن وباريس، ثم عاد عام ١٨٦٢ إلى موطنه مدينة بطرسبرج لإتقان دراسة التأليف الموسيقى بمعهد الكونسيرفتوار، وولدت سيمفونيته الأولى المسماة «أحلام الشتاء»، وفى عام ١٨٨٨ ألف كونشيرتو البيانو العظيم والذى صاغه فى مقام موسيقى قوى، هو المقام الكبير وفى العام الأخير من عمره جاءت السيمفونية السادسة «الباتاتيك» أو ما يمكن أن نطلق عليها اسم «العاطفية»، وهى تعد قمة خالدة فى مؤلفاته السيمفونية، بل فى حياته الموسيقية كلها.

عادل عفيفي

ولابد من تحية المايسترو **سيد عوض** الذى عايش هذا العمل الصعب والمركب التعبير، معايشة إحساسية ووجدانية وعقلية فى آن واحد، فرغم القمم المختلفة فى هذا العمل الدرامى، الذى ينقسم إلى أربع حركات، إلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنه كان ناجحًا فى التصعيد التعبيرى لهذه القمم المختلفة، فكل حركة من الحركات الأربع لها فكرتها الأساسية وقمتها الدرامية التى تعادل عالما شجيًا من الشجن والقوة والتأثير والتأثر فى آن واحد .

وأتصور أنه بالإضافة إلى كفاءة **سيد عوض** فى القيادة الأوركسترالية، إلا أن ثقافته وخبرته الموسيقية وأيضًا دراسته فى روسيا بكونسيرفوتوار موسكو، كل ذلك كان له الأثر فى كم إبداعى رائع، (وبالمناسبة فلم أكن متحمسًا لقيام المايسترو **سيد عوض**، وبعد هذه القمة العاطفية المؤثرة لسيمفونية **تشايكوفسكى**، أن يعود إلى عزف مقدمة أوبرا كارمن مرة أخرى، حتى لو كان ذلك قد تم بناء على طلب بعض الجماهير!

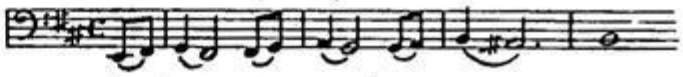
● **عادل عفيفى** هو واحد من جيل الشباب المؤلفين الموسيقيين المجتهدين والمثابرين، وقد مارس التأليف الموسيقى عن طريق المعرفة العلمية من خلال دراسته بالكلية الموسيقية الملكية البريطانية «من القاهرة» ومن خلال معايشته الدراسية للمؤلف **كامل الرمالى** أحد رواد التأليف الموسيقى ،وهو من أبناء جيل المؤلفين الموسيقيين الرواد فى مصر.

وأتصور أنه لو تفرغ **عادل عفيفى** لعملية التأليف والإبداع الموسيقى السيمفونى، لقدم للحقل الموسيقى الجاد فى مصر بنائية موسيقية مهمة تعبر عن فنان موهوب، واع لأدواته الإبداعية، فنان يتضافر عنده الإحساس الموسيقى العالى المرتبط بالروح القومية المصرية، مع كفاءة علمية تتسم بالإخلاص والتأنى فى الاستيعاب.

وما من شك فى أن هذه المتتالية السيمفونية (المكونة من خمسة أجزاء، والتى استمعنا إليها بهذا الحفل الكبير، هى جواز مروره الفعلى إلى احتراف التأليف الموسيقى بخطوات واعية إلى هذا العالم الذى يحلق فيه فنانو ومؤلفو الموسيقى السيمفونية فى العالم، ولاسيما أن **عادل عفيفى** هو ممن ظلوا ملتزمين بعالم القومية، والتعبير عن هوية شعب طالما حرم من التعبير عن حضارته ووجدانه.

والموسيقى السيمفونية التى يكتبها **عادل عفيفى** رغم صياغتها بأسلوب القيود الرومانسية والأصول الباروكية (أسلوب الكتابة الموسيقية فى القرن السابع عشر بقيادة العملاق **يوهان سباسيتان باخ**) إلا أن التزامه بهذا الأسلوب قد جاء لصالح مدرسة موسيقية مصرية قومية، يمكن أن تعيش فى ظل عالم الموسيقى المعاصرة (وهو العالم الذى يكاد أن تدمره التكنولوجيا والكومبيوتر وتدخل العقل الواعى فى الإحساس الرومانسى النقى) **عادل عفيفى** من الشباب المخلص الذى يعيش عالم رهبنة وتصوف حقيقى بوعى كامل من أجل هدف واضح هو الموسيقى السيمفونية المصرية، والتى بدأت شامخة على يد **يوسف جريس**، واستمرت بل تطورت متأثرة بالحضارة الأوربية الموسيقية على أيدى **عزيز الشوان** و **رفعت جرانة** ولمست نبض القرن العشرين على يدى **جمال عبدالرحيم** و**كامل الرمالى** و**حليم الضبع**. **عادل عفيفى** يقف فى هذه الحديقة وراء إبداعه التشكيلى المستقل والمتصل بالحضارة المصرية، الإبداع النابع من الشخصية المصرية التى تسهم مع المؤلفين الموسيقيين القوميين الذين يقومون بإحياء الروح القومية لفنوننا الأصيلة، والمتمثلة فى تراثنا من الموسيقى الشعبية، ومن الرصيد القومى لفنان الشعب **سيد درويش**، والذى نجح كثيرا فى التخلص من سطوة الموسيقى التركية العثمانية، باعثًا قومية جديدة تعبر عن روح الشعب المصرى ووجدانه.

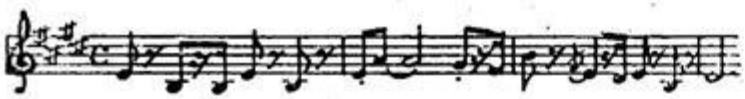
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لحن مقدمة الحركة الأولى فى سيمفونية الباثاتيك لتشايكوفسكى

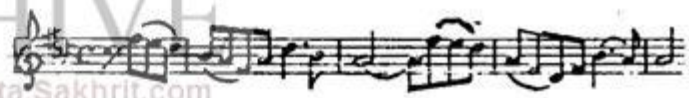
اللحن الثانى للحركة الثانية

اللحن الأول الأول بالحركة الأولى

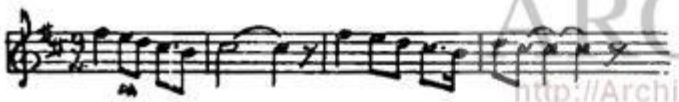


اللحن الأساسى للحركة الثالثة

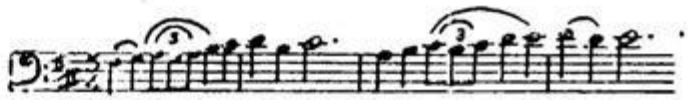
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



اللحن الثانى للحركة الأولى



اللحن الأول للحركة الرابعة



اللحن الأول للحركة الثانية

اللحن الثانى للحركة الرابعة

نماذج من النوتات الموسيقية لألحان السيمفونية السادسة للمؤلف الروسى تشايكوفسكى

طارق الطيب**

فى وقار نعبر الأوهام*

أرأيتَ كيف أن رأسنا يسير على هواه

ونحن جيوشٌ وأسرى

خلفه فى وقارٍ نعبُر الأوهام!

كيف أن المجدَ زيّنَ لنا العبادة

والصلاةَ وسعَّت فراقاً بناس الدارْ

وكيف أكلنا الرملَ معصوبى الأعينْ!

كيف أن واجد الكنزِ أوجَدَ العرشَ

(*) من قصيدة طويلة بعنوان: (صلاة علي فروة خروف)

(**) طارق الطيّب شاعر سودانى مقيم فى النمسا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صعدَ النخلةَ لم يُنزل منها رطباً

ولم يَنزلْ!

كيف أن السؤالَ يورثُ الشكَّ والقلقْ

وأن النومَ مع الأحلام أرحَمْ!

كيف أنك وسط الكلامْ نمتَ

ولم تتنبّه لدثارٍ من ورقْ!

أرأيتُ أيضاً كيف رأسَنا بلا عينينْ

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

ثلاثة مقاطع للحيرة

رؤيا

قال أبي:

لاتقصص رؤياكَ على أحدٍ

فالشارع ملغومْ بالآذانْ

كلُ أذنٍ سلكٌ سرىٌ بالأخرى

حتى تصلَ السلطانْ

بعد أن يسقط الجنرالُ من المشنقة

بعد أن يرسمَ الطيرُ دورتَهُ

فى الهواء الطليقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد أن تتخضّبَ راياتنا بالدماء. . . . .

ما الذى نفعل؟

سهم

لحظة الانعتاق الخاطفة

بماذا يفكرُ السهم

بالفريسة

أم. . .

بالحرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خطوط

أنت تمضى أيها المستقيم

دون أن تلتفت

لجمال التعرجات على الورق

أنت تملك الوصول

وأنا أملك السعة

فاضل السلطاني**

Am _ ar _ gi*

- إنهم يمضون
قد كانوا خفاف الروح والأقدام..
أفاقين، أبناء شياطين، وزهاداً وسكارى
بعض سجادة حبٍّ وجرابُ
بعض ثوب وترابُ
ما ابتنوا بيتًا، ولا هم تركوا بعض ظلالٍ
كسرٌ من كسرٍ
تعبوا من رعشة الأجساد بين الموت والموت.. آهٍ!

(*) هذ العنوان ترجمة صوتية لكلمة من اللغة الآشورية تعني: (الحرية) وهذه القصيدة تستمد بنيتها الإيقاعية من تفعيلات تنتمي إلي بحور متنوعة بالإضافة إلي بعض الجمل النثرية.
(**) فاضل السلطاني ـ شاعر عراقي مقيم فى لندن.

وانكسار الشمس من تحت التراب
آه! قد حلّ الخراب.

ـ نم يا صغيرى
فبعد حين سيمر بى إلهٌ..
منذ حينٍ مر بى إلهْ
فقامت الشمس لتلمس الجبينْ
منى .. مشينا فِي السماء
ثمّ فتحنا جدولاً عليك،
ثمّ رأيناك خفيفا تذرع الأرض.. فنم
نم يا صغيرى
بعد حين سيمر بى إلهٌ..
منذ قليلٍ مرّ بى إلهْ
مسّد شعرى ثم نام فى سريرى
ـ ما أنت؟ باب لايصدّ الريحْ
وقربةٌ يرشح منها الماءْ
وموقدٌ تموت النار فِيهِ
وأنت ذاك البيتْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينهدّ فوق ساكنيهِ
وأنت ذا الجدارُ
بين وجهى والسماءْ.

منذ تلك النقوشِ
وتلك السلاسلْ
منذ تلك الجسور
وذاك النبات الجَليل
منذ ذاك النخيلْ

Am _ ar _ gi

آهِ! أيتها الحرية!
(هل تعرفت على اسمك السومرىّ؟)
فلتتعرى! يا ابنة لحمى وعظامى
واغتسلى فى النبع الصافى
فى النبع الصافى اغتسلى
وليأت العبّادُ
والسُّور العشر
ولتأتِ الريحْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تدخل فيك
لن تبقى ريحٌ إلاّ تعصف فِيك
لن يبقى رملٌ إلاّ يخضوضر فِيك
لن يبقى موتٌ إلاّ يتولد فِيك
ولتأتوا كلّكمو . . . أثواباً أثوابا
فابنة لحمى وعظامى تتعرى فى النبع الصافى

أرعدت الشمسُ، ومادت تحتىَ الأرضُ
وكنت وحدى
واقفة وحدى . . . وكان وجهه حزيناً كيدىّ
صارت يداى مثل الطير
تعال يا ابن أمى وعظامى
أعددت فرشا وسريرا وزنه وزن الفراتْ
اسمك عالٍ يا حبيبى
أعرضه للشمسِ فيخضرّ النبات
أعرضه للريح فترقص المياه
أعرضه للبحر فيفرح الميناء

ـ خذينى إلى النومِ . .

كان النهار طويلاً كظلك فوق الجدارْ
وهذا المساء ثقيلٌ كخطوك فوق التراب الغريبِ
خذينى إلى النومِ
قلبى حزينٌ وكلّ الأنام نيامُ

ماذا يفعل كلكامشُ هذى الليلة؟
فى هذى الغرفة.. فى هذا البيتْ؟
بعض «معدان» ينامون على الماء ويمضون.. وصابئة يولدون من الماء ويمضون..
وعبّاد الشمسِ وطين.. يحصدون الماء ويمضون..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ خذينى إلى النوم..
سوف أنام وديعا وأنهض عند الصباح وديعا
سأهبط للسوق كيسا يدور على البائعين
فيملأنى الأرز والطينُ..
قرّى هوىً واطمئنى
فلن أشترى عشبة للخلود
ولن أذبح الوحشَ أو أدخل الغابَ..
سوف أعود سريعاً
أرى أصابعًا تومئ لى: تعالْ

وضفة تومئ لى: تعال
وقارباً يومئ لى: تعال
أين رأيت هذا النهر من قبلُ؟
وهذا السمك الراقص أين اصطدته من قبلُ؟

ـ نسّيتَ؟ كنت سافرت طويلا
ـ خذينى إلى الماء.. كلّ صباح
يبدّلنى الموجُ، ثمّ أرانى
أسير على الماء.. ثم أرانىَ
عند سواحلَ كنت أعرفها
رأيت «أخيلَ» يغنى على رملها:
خذونى لتلك البلاد البعيده
سأشرب من مائها فأقومُ
أعيد الرؤوس إلى نخلها
فقلت له: خذ نشيدك وامض
كيف تُرد إلى القدم الكعبَ؟ ثمّ مضيت خفيفا
أخبّ على الرملِ..
ـ نم يا صغيرى فبعد حينٍ سيمرّ بى إله
سيهبط الثلج على شعرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتأتى الشمس كى تأخذنى من النومِ

ـ ثم رأيت صديقى الذى غاب منذ كنت صغير
صديقى الذى كنت أحبْبتُ
يغفو على حافة البحرِ
ـ وحده كان مثلى ـ
وحده يتمدد أبيضَ . . شمّ رائحتى ـ
فقام طويلا ـ
تذكرت نخلة أهلى ـ
تمطى قليلاً وقال:
لماذا أتيتَ؟ هل انتهت الحربُ؟
قبَّلنى . . ثم عاد ينام
رأيت على وجهه طينة الآلهه
ـ نم يا صغيرى
لتبك عليك المعابرُ صاعدةً غابة الأرزِ ـ
هابطةً غابة الأرزِ . . يا ابن لحمى
لتبك عليك وحوش الفلاه
ليبك عليك الفرات النقىّ كدمعة أمى
ليبك الذين رأوك

وما قد رأوك
لتبك النساء التى ضمختكَ
وحنّتك زيتاً وعشبا

أولئك الذين لم يذكروا اسمك بعد ليبكوا عليك . . أولئك الذين وضعوا الزبد أمامك ليبكوا عليك
أولئك الذين لم يبكوا عليك بعد ليبكوا عليك . .
نم يا صغيرى
البرارى تنام . . الوحوش تنام
سينام الذى لا ينام
تكمل الكائنات الحياة . . وتنام
ـ ثم رأيتُ رءوساً تموج على الماءِ . . والحربُ تتبعها
ـ هل رأيت الذى مات محترقًا بالمياه؟
ـ نعم قد رأيت
ـ هل رأيت الذى مات محترقاً بالتراب؟
ـ نعم قد رأيت
ـ (هل رأيت الذى مات بلا قرابين)؟
ـ نعم قد رأيت
ـ روحه لم تجد مستقراً

ـ (هل رأيت من لا يعنى بروحه أحد)؟

ـ نعم قد رأيت

كانت الأسماك تبكيه

ـ هل رأيت الذى مات عند الضريح؟

ـ نعم قد رأيت

كان مثل راية جميلة

خذينى إلى النوم

ـ هل رأيت البلادَ البعيدة تطفو على الماء؟

ـ نعم قد رأيت

(كأن تريد الرحيل إلى بلاد أخرى)

ـ أبلغتَ ؟

ـ قلبيِ حزينٌ

ـ أبلغتَ؟

ـ قلبى حزينٌ

ـ أبلغتَ؟

ـ قلبى حزينٌ

خذينى إلى المغفره

لندن

كريم الأسدى

مثنويات ورباعيات عربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال من يجهله: يلهو الفتى. قال

وما قال الحقيقه

والفتى لاهٍ عن الأقوال مهموم

بأن يزرع فى البدر حديقه

لم يدر فى خلده يوماً بأن تأتى النجوم

نحو خيط الطائره

كان طفلاً عابثاً بين بساتين النخيل

والمياه الدائره

حينما مرَّ على العلم طيفُ من سناه
بين أقواس قُزَح
طار سربُ طيور الماء للأعلى
وفى الاعلى صدح

موغلاً فى بعده كان فقالوا لانراه
وهو ملءالعين والسمع إذا الرائى رآه

فى بحور الظلمات
كان قنديلاً شفيفا
أزرق الشعلة
وضاءً رهيفا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين صحراء وماء، ويباس واخضرار

كان ناراً تحمل الماء، وماءً فيه نار

البحيرات التى تعرف سر الكون

والأرض ابتداء

عرفت طلعته فى الريح

محمولاً على نار وماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبما قال استدل التائهون واستفاق النائمون

واستنارت حينما باحَ الى الماء قلوب وعيون

قال من يعرفه انتبهوا، قال الفتى

فمضى النجم الى النهرين والكون أتى

هاشم شفيق

الغائب

دعه يجيء
مرتديا زيَّ التُقى
مسربلا بالأدعية
بتعويذة نيلية
بخرزة زرقاءَ، بالسبع عيونِ. . .
إنها الرقى
فأوقدْ له القنديل
واقتطفْ آسًا له
ونوّرْ المكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوف يستريح من مناقب النأى،
سيسردُ القصصَ
بحبكة الرائى ويدهشُ التُقاةَ
حين يتَقون
والرواةَ حين يروْون
ما يفوتْ
دعه إذن
يجسّدْ اللّقى
ويطردُ الآنَ ثعالبَ الحنينْ
دعه يجىء
يا ملكى
يا حارسَ الأرض
ويا راعىَ الشجى والصّبروت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد القادر الجنابى

نصرت فاتح على خان

إذا كان للتصوّف الاسلامى من رسول عبر العالم ، فانه **نُصرت فاتح على خان** الذى مات فى منتصف آب ١٩٩٧ . ذلك انه « القـوّال » الوحـيـد الذى مكّن الغناء التعبدى الصوفى المعروف باسم « القوّالى » (« النطق »، الذى أسسه متصوفو فارس فى القرن العاشر للميلاد وانتـقل بعـد قـرنين إلى الهند) من تجـاوز الحـدود الجغرافيّة والعرقيّة ، وأن يجعله ظاهرة غنائيّة عالمية لها معجبون ، بل متحمسون ليست لهم اية علاقة بالصوفيّة او الإسـلام ، ولاحـتّى مـعـرفـة بسـيطة بالأورديّة او البنجابيّة. ويكفى أن نسأل كل من حضر حفلاً واحداً من الحفلات التى كان يقيمـها **نُصرت فـاتح على خان**، حتّى يخبرنا كيف انّ صالة الحفل لم تكن قاعة موسيقى، بل حلقة ذكر فعليّة ، يشارك فيها المستمع بكل جوارحه حد التيقّن من انّه لم يعد مستمعاً بل متلقّناً، يتنّور، يزيد من معرفته الباطنة ، متحولاً إلى شخصٍ مختلف عن ذلك الذى كانه قبل ولوج القاعة .

تُرى ، مَن هذا الذى يقدر على لجم عضـلات روحه وبدنه من التـرنُّح او الرقص رقـصـاً يذكّـر بدراويش «المثنوى» ، وصوت **نصُرت فاتح على خان** يفيض فى جوف القاعة ؟ إنّ كلّ من شاهده فى الحفل ، يلمس أن نُصرت ورجاله العشـرة لا يعزفـون موسـيقى وإنما هم الموسيقى عينها آتية من سويداء الروح الطاهرة لتؤجّج فيه ، ولو إلى حين ، النشوة ووَجْد الخـلاص . ذلك لأنّ صوت نصرت ، ذراعيه المرتفعين شَمالاً ويميناً ، آهاته اللولبيّة وبالأخص عندما تحايثه آهات أخيه المنبجسة من حنجـرة الحنين . نقـرات الطبلة ، تواليـات الأرغنين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصبيين ، الثلاثة الجالسين فى الخلف وليست لهم من مهمة سوى التصفيق والهمهمة . التكرار شبه الرتيب لبعض الأبيات حدّ انفناء المعنى ... كلّ ها يساهم فى خلق تيار غيبوبة متناوب يخترق الكراسى ، الحاضرين ، البواب وكل ما فى القاعة من بروجكترات واحلام !

ولد نُصرت فاتح على خان فى الثالث عشر من اكتوبر ١٩٤٨ ابناً لعائلة تمارس «**القوّالى**» منذ ستة قرون . فوالده أستاذ فاتح على خان يعتبر واحداً من كبار « **القوّالين** » ويتذ كر الجميع الدهشة التى أصيب بها شاه ايران عندما غنّى أستاذ فاتح فى حضرته باللغة الفارسيّة ، بحيث كافأه بسيارة « **شوفرليت**» . لقد نقل والد نصرت غناء « **القوّالى** » من ندب الموتى فى المزارات حيث تتم جلسات « **القوّالى** » عادةً ، إلى ذكر مناقب الأولياء الصالحين فى الشارع وحفلات الزواج ، وفى أيام الاعياد ، نُصرت هو الولد الأول للعائلة أى بعد اربع بنات ، أعطى حريّة الحركة والتصرّف كما يشاء . وكان ولداً محبوباً من زملائه الذين كان يلعب معهم فى شوارع مدينة فيصل آباد ، ما جعل العائلة تخشى أن لا يركز على دروسه . وكان كلّما يطلب من ابيه أن يعلّمه الغناء ، ترفض العائلة طلبه بالانخراط فى عالم «القوّالى» فالغناء مسألة صعبة . وإنما ادخلوه المدرسة على أمل أن يصبح طبيباً أو مهندساً ، دون أن تدرى هذه العائلة أنّ ابنها الفالت مع أولاد الحارة سيحمل لواءَ تراثها، « **القوّالى** » إلى مصاف الغناء سراً، وهو يتلقى دروساً فى الموسيقى الكلاسيكية. السنوات تمر ، وإذا بأستاذ فاتح يكتشف قبل وفاته بوقت قصير، أنّ ثمّة موهبة فى صوت ابنه وميلاً حقيقياً للغناء، فأخ يعتنى به ويعطيه دروساً . وكان موت أبيه صدمة كبيرة ، بقى أياماً اشبه بالإنسان الضائع، لا يعرف ماذا يفعل . وبما أن المصادفة الموضوعيّة تتدخل ، دوماً فى اللحظة المناسبة ، فى حياة البشر مقرّرة مصيرهم ، فها هو أستاذ فاتح ، بعد عشرة أيّام من وفاته ، يجئ ابنَه فى الحلم منادياً إيّاه : «غنّ»، فأجاب الابن :«ما أنا بمغنّ» . «غنّ»، ثم لمس حنجرة ابنه وهو يقول : «سيسمع هذا العالم صوتاً جديداً وسيندهش الجميع » . وإذا بنصرت يفزّ من الحلم مرتعداً ، لكنه فى حالة غناء . واعتباراً من ها اليوم ، شعر نصرت وكأنّه وليد حلمٍ ، وعليه ، إذن ، أن يغيّر مسيرة حياته صوب «**القوّالى**» ، بل قرّر أن تكون اربعينية أبيه أولَ ظهور عام له كمغنّ . كان عمره سته عشرة سنة . وبعد مرور عامين ، أخذ يشارك فى جلسات عموميّة مع عميّه مبارك وسلامات ، فلاحظ الجميع موهبته وقدرته على الاستيعاب السريع . وعندما توفى عمّه مبارك سنة ١٩٧١، ثبت نصرت على خان نفسه كأعظم « قوّال » حى . والنقد المتبحّر فى هذا الغناء أكّد هذه المكانة . فى نظر نُصرت ، الشكل الكلاسيكى لغناء «القوّالى » المنحصر محليّاً والذى التزمه والده ، شكلٌ بارد لا تستجيب إليه الشبيبة ، وبالأخص المستمع العالمى . لهذا شرع يجدد فنّ «القوّالى » مطوعاً إيّاه وفق التغيرات وروح العصر الجديدة ، واسطواناته التى تجاوزت الخمسين برهان ساطع على تفهمه للتغيّرات التاريخيّة والمتطلبات الجدديدة للعصر ، وبالتالى على ضرورة جعل «**القوّالى**» غناءً يمكن أنْ يتمتّع به حتّى هذا الذى لا يفهم اللغة ولا تاريخ هذا الغناء وصوله . فأخذ يبسّط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«القوّالى» ويبعث فيه حرارة جديدة . وقد ساعده فى هذا صوته اللولبىّ المجبولة اوتاره من العاطفة النقيّة ؛ صوت ثرى بطبقات وجدانيّة تشدّ المستمع مهما كان أصله وجنسه . وقد استحق عن حق لقب «شاهنشاه القوّالى» اى نجمة «القوّالى» الساطعة ، فانهالت عليه الجوائز من كلّ الفئات والأذواق . وسرعان ما رسّخ نصرت شهرته عالمياً خصوصاً عندما غنّى امام جمهور اوروبى فى المهرجان الذى نظّمته، سنة ١٩٨٥ فى لندن ، مؤسسة WOMAD ذات البرامج التربويّة. وفى الحفل الذى اقيم ، فى السنة ذاتها ، فى ستوديو «راديو فرانس» حيث لاقت أغنيته «رثا الحسين » اعجاباً هائلاً وتصفيقاً حاداً استمر دقائق . ويقال إن الممثل الهندى الشهير راجى كابور كان معجباً به حتى انه طلب منه عام١٩٧٩ ان يغنّى فى حفل عرس ابنه «ريشى» أمام معظم نجوم السينما الهنديّة وصنّاعها .

شارك نصرت فاتح على خان فى وضع موسيقى تصويريّة واغنيات لعدد من الأفلام الهنديّة . وقد استخدم مغنّى الروك المعروف بيتر غابرييل ، فى فيلم مارتن سكورسيزى «اغواء المسيح الأخير» ، مقطعاً من اغنية نصرت فاتح على خان " شمس الضحى بدر الدجى " فى مشهد صلب المسيح . غير انّ شهرته أخذت تتسع حقاً عندما شارك فى وضع الموسيقى التصويريّة لفيلم «رجل ميت يمشى» . وقد صدرت مؤخراً اسطوانتان تحملان اسم هذا الفيلم . الأولى تضم اثنتى عشرة اغنية لعدة مغنّيين من بينهم «جونى كاش»، «توم ويتز»، «بروس سبر نغفيلد »الذى نسمعه فى نهاية الفيلم يغنّى الاغنية التى تحمل عنوان الفيلم، وكان نُصرت فاتح على خان يتناوب مع المغنّى الأمريكى ايدى فرر ، اغنية «وجه الحب» (تيمة الفيلم الرئيسية) و«الطريق الطويلة ». ويذهب قسم من ريع هذه الاسطوانة تبرعاً إلى الجمعيّة الأمريكية المطالبة بالغاء حكم الاعدام، وهى جمعية عوائل ضحايا القتل ، المؤمنة بأن المحبّة التى زرعها المسيح على هذه الأرض هى الخلاص الوحيد من كل الشرور ، وهذه هى رسالة الفيلم . امّاالاسطوانة الثانيّة فتضم موسيقى الفيلم الفعلية التى كانت مرشّحة لجائزة الأوسكار لعام ١٩٩٦، والأغنيتان المذكورتان أعلاه كاملتان ، ولنُصرت فاتح على خان حصة كبيرة فى الموسيقى التصويرية لها الفيلم . فقد استرد ، بكلّ نقاء ، احد اصول «القوّالين»: ندب الموتى، للتعبير ، مثلاً ، عن لحظة تنفيذ الاعدام بآهات متقطعة النفس تصعد وتنزل انيناً تحايثه موسيقى دافيد روبنز الخافتة دون أن تنتهك حرمة «القوّالى »الصميميّة . لكن هناك من لا يزال سجين التقليد، فلا يرى فى تجديدات نصرت فاتح على خان إلا الخيانة لتقاليد باكستان الموسيقية والحط من" قدسيتها" ، خصوصاً فى الاسطوانتين الأخيرتين اللتين انتجهما مع مايكل بروك : Mustt Mustt و Night Song وصدرا عن دار Realworld أفضل سلسلة عالمية تهتم بموسيقى الشعوب يشرف عليها بيترر غابرييل .

ففى هاتين الاسطوانتين ، يصل **نُصرت فاتح على خان** قمّة التحرّر من الرتابة الايقاعيّة المسجون فيها فن «القوّالى »، مطلقاً هذا الفن فى فضاء الالات الالكترونية الغربية ، وكأنّ التزاوج الموسيقى هذا (خصوصاً فى اسطوانة « اغنية الليل ») بين آلات الشرق وصوته وبين

آخر ما وصل إليه الغرب فى تطوير الآلات إلكترونياً ، يكاد يكون عرية زمن تعود مخترقة التواريخ والقارات لانتشال « افراح الشرق » الضائعة تلك والاتيان بها إلينا حديثةً مشرّبة بروح العصر دون أن تفقد هويتها . فها نحن أمام ايقاعات راقصة يهتز لها الكبير والصغير . وتجدر الاشارة هنا إلى أننا نرى (فى فيلم وثائقى فرنسى حديث عن نصرت فاتح على خان كمغنٍ لا يخلبُ لبَّ المشاهد بأغانيه فحسب ، بل أيضاً بتواضعه ونقائه)، أطفالاً وهم يتابعون «فيديو » لنُصرت على خان ، يرقصون فرحين على ايقاعات « موست موست » الدينيّة المحتوى . تُرى ، هل من طريقة أخرى أجمل وأجدى من هذه ، فى نشر فكر ما ، دينّياً كان أو علمانّياً؟ إن إيصال رسالة « الاولياء الصالحين » ، مثلاً ، والسير على خطاهم لا تتم فى نظر نُصرت إلاّ عبر موسيقى قادرة على فهم روح العصر ومتطلبّات الأذن المعاصرة وهز نياط القلب المؤمن حتى يكون على دراية بتطورات الروح وبيئتها الجديدة . ومنزله اليوم فى لاهور يكاد يكون أشبه بمدرسة تحتضن كلّ من يريد أن يتعلّم الموسيقى والغناء ، وببساطة كلّ محبّى «القوّالى » .

جماليّة نُصرت فاتح على خان خارقة ، لأنها تكمن فى قدرته على استخدام مادتى الشعر الصوفى الأساسيتين : " الخمرة "و « العشق الالهى » ، بطريقة يكسر معها الحواجز بين « التحّبيب إلى الله » والحب الدنيوى؛ فمثلاً ، يستطيع المتدّين أن يتوسلّ عزاءه الروحى فى أغانى نصرت ، وفى الوقت ذاته يمكن لعشيقين دنيويين أن يتجاسدا داخل هذه الفضائيّة التى يسوقها نصرت شاقاً بحر الكون صوب آخر مرفأ من مرافئ الوجد . مِن ثمّ ، نفهم لماذا كان **نصرت فاتح** على خان يقبل اقتراحات مايكل بروك أن تختزل كلمات بعض الأغانى إلى مجّرد الفاظ لا تؤدى معنى. «فالموسيقى لغة عالّمية » كما وضّح نصرت ، مشيراً إلى أنّ المرء لا يحتاج إلى فهم الكلمات لتقدير موسيقاه . ثم يضيف موضحاً :(أنا لست صوفيّاً وانما أتابع الصوفيّة . هاكم قصّة توضّح ما أعنيه: ذات يوم جاء رجل إلى وطلب منه أن يغنّى له ، لكن ليس لديه سوى روبية واحدة . قال له ابى : "حسناً "سأغنّى لك مقابل روبية واحدة "، وأخذه إلى حقل مكشوف ، جلسا وسطه وطفقا يغّيان . وإذا بالحقل يمتلئ بالبشر. لم يعرفا من أين جاء هذا الحشد من الناس . هذه هى الصوفيّة . لم يكن الم حب أبى للمال وإنمّا للموسيقى التى كانت تغمر كلّ كيانه » . والموسيقى الغادرة هذه نجدها فى " أغنية الليل " تصل ذروة الايقاع الشفّاف . ففى هذه الاسطوانة استطاع نصرت و مايكل برروك أن يجعلانا نشعر وكأننا فى « ديسكو» روّاده متصوفة وعشاق ، تسوده ثمالة ورحيه ليست وليدة جرعات الكحول ، بل هى مسيل ها الشعور الذى يجتاح المرء فى لحظة حب وعيناه ثملتان بوجه المحبوب حيث تشردُ الحواس . إذن فى حضرة هذا المقال القّوال الكبير ، نحن لسنا بصدد قنينة ويسكى تطيح بشعراء فى أرض أوهام لذّة صغيرة ، بل بصدد نشوة كونّية غالباً ما تتألّق شرارتها فى أعماله، حتّى كأنهّا هى المسألة الوحيدة .

ليتنى أذرف دمعة

إلى: وائل رجب - آلان فرنكوفيتش - عبد السلام مبارك - أروى - دالى

إلى أين يسبح الطريق فوق الجنادل أو فى عبور الصرخات؟
ليتنى أذرف دمعا يحيل التراب إلى وجه الخليقة
أرقاما لا تموتُ فى وجهىَ البعيد
وفى عينى بريقُ حقولٍ تسربلت مع التلاشى
لن أنامَ وحدى بين الساحرات
فقط سأكتفى ببريق أسنانٍ لامعة
تركت أفواهها لتقْتنى الشعاع
اكتبينى على ورقاتٍ بيضاء حتى
ألملمُ أجزائى الضائعة من بين القاراتِ
والقبور
سوف أحكيك إلى الغرباءِ وأكتبُ إليكَ وإليكم
القصائد الكثيرة
على سرير سأتركه يوما لأتمثل
فرحة الرحيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالله خيرت

الاغتراب*

أعرف **صلاح نيازى** منذ وقت طويل ، عن طريق مجلته العائلية الأنيقة «**الاغتراب الأدبى**» التى ما فتئ يرسلها إلينا فى مجلة «إبداع» ، وكنت «أختلس» العدد لاقرأ به ما أستطيع قبل أن أعطيه **للدكتور عبد القادر القط**، كانت وما تزال مجلة دائمة الشباب متجددة، ولا يحدثك عن شباب المجلات وشيخوختها مثل من يعمل فى هذا المجال.

ورغم أن هذه المجلة ليست بحجم «الناقد» التى كانت تصدر من لندن أيضاً ، وأن إمكانياتها محدودة ولا تصدر عن دار نشر كبيرة ، وأنها تكاد تقتصر على نشر إبداع العراقيين المبعثرين فى بلاد الله ، إلا أنها مستمرة فى الصدور - عجبا - فى الوقت الذى توقفت فيه مجلة الناقد التى كانت تصدر عن دار الريّس للنشر .

وإعجابى بصلاح نيازى يتجاوز هذا الدأب الشديد الذي يملكه الرجل ، بحيث يواصل إرسال مجلته إلينا منذ خمسة عشر عاماً ، دون أن يعرف رد الفعل ، أو نرسل له فى المقابل مجلتنا " إبداع "، يتجاوز الإعجاب هذا إلى أسلوب الرجل الذى تأثر بلا شك بوجوده فى لندن ، فليس فى هذا الأسلوب إطناب ولا ثرثرة ، وصاحبه لا يتخبط فى دروب البلاغة العربية كما نفعل ، وقد رصد الرجل مراراً بؤس الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، ووسم مترجمين كثيرين مشهود لهم بالكفاءة مثل الدكتور **لويس عوض وجبرا إبراهيم جبرا** بالسطحية وعدم الفهم ، رغم أن كليهما عاش فى لندن سنوات طويلة .

ويواصل **صلاح نيازى** فى كتابه الجديد نقده للشعراء الذين يدعون أنهم غرباء ، ولكن شعرهم - حتى وهم فى الغربة - يكشف أنهم لم يتركوا بلادهم ولا أفكارهم ، وأنهم لم يستفيدوا من غربتهم ، فى الوقت الذى أثرت عليه الحياة فى الجزر البريطانية تأثيراً واضحا كما نجد فى هذا النص الذى يحدثك عن المراكب

(*) الاغتراب والبطل القومي - صلاح نيازي

والأشرعة والصوارى .. وأنىً لنا أن نفعل شيئاً كهذا ونحن نعيش فى الصحراء .. يقول **صلاح نيازى** :

« إذا كانت اللغة شراعك الوحيد، ومرساتك فى رحلتك البحرية فإنك بلا شك ، ستحرص كل الحرص من طريق التجربة والخطأ ، عن طريق الدراسة والاستبحار ، على الحصول على افضل خيوط لشراعك ، على اقوى خشب لصاريتك ، على أدق هندسة لزورقك ،ستضطر إلى تعلم اخلاق الريح وأخلاق البحر ، سيكون اهتمامك بالأنواء الجوية وبالصخور والتيارات المعاكسة الخفية ، بتاريخ الملاحة وقراصنتها وكواسجها ذا مغزى حقيقى يرتبط عضويا بمصيرك . إن إدراك ما للشراع والصارية وهندسة الزورق من أهمية ، تقودك إلى معارف جغرافية وتاريخية وسياسية واقتصادية ، لا يمكن أن تلتقط - كما ينبغى - إلا بالتجربة والمعاناة والتطبيق والممارسة . ولا يكفى قط أن تدرسها نظريا ، أو أن تعتمد فقط على معلومات تراثية - على اهميتها - لتواجه بحراً متغيراً . المعلومات مهما كانت مفصلة ، فإنها لا تدلك على كنوز البحر ...»

استشهدت بهذا النص الطويل لأبدى إعجابى مجدداً بلغة **صلاح نيازى** الصافية البعيدة عن الحشو والاضطراب ، ولأدلل على أهمية البيئة وتأثيرها ، ولأنقض فى الوقت نفسه اتهامه **للبياتى والجواهرى** بأنهما - وهما مغتربان - عاشا فى وطنهما ولم يبتعدا عنه أبداً .. والدكتور **صلاح** يعرف قطعا أن الرجلين كانا مطاردين، ولم يختارا النزوح عن الوطن برغبتهما .. أعنى أنهما ليسا مثله مندمجين فى الحياة المدنية المعقدة فى لندن . وهذا هو السبب فى أنهما لم يتعلما لغة البلاد التى أقاما فيها ، ولا شاركا فى أنشطتها .. ولذلك أعتقد أن الكاتب يظلمهما - وأمثالهما - حين يطلب منهما المشاركة فى المجتمع الذى عاشا فيه .

وبهذا المعنى .. فإن **الجواهرى** مغترب فى وطنه ، أكثر اغتراباً من **السياب** ، وإذا كان **السياب** قد أحيا من العدم جدول بويب ، فإن **الجواهرى** أعاد الحياة لنهر دجلة فى قصائد كثيرة .. وحسبك قصيدته البديعة التى يقول فيها عن الضفادع المزعجة على شاطئ النهر :

سلام على جاعلات النقيق
على الشاطئين بريد الهوى ..
لُعنتن من صبية لا تشيب .. إلخ

أما **المتنبى** الذى كان كما يقول **صلاح نيازى** «غريب الوجه واليد واللسان " فلم يحس أبداً بالغربة فى بلاد فارس ، وهذه مسألة تكشفها القصيدة ذاتها .. فكيف يحس أنه غريب فى مكان يقول عنه :

يقول بشعب بوان حصانى
أعن هذا يثار إلى الطعان ؟
أبوكم آدم سنَّ المعاصى
وعلمكم مفارقة الجنان

وهذا الوهم وقع فيه كثير من الدارسين، متابعين فى ذلك الأستاذ **شاكر** رحمه الله ، ولكننا نحتكم إلى الشعر نفسه فنجده يبرز أن **المتنبى** لم يجد مكانا أطيب من شعب بوان ، وأنه كان راضيا بإقامته فيه .

ومن الوهم أيضا تحميل هذا البيت مالا يحتمل ، يقول الشاعر القديم :

أحب صغار الناس .. حتى
صغار العقارب

فلم تضف الجملة الثانية إلى المعنى شيئاً .. يقول الكاتب :

« .. إن الشاعر اكتشف كنزين ثمينين ومهملين فى آن واحد : كنز البراءة فى طفولة حتى المخلوقات الضارة ، وكنز ضعفنا الباهر أمام الطفولة .. وبهذا حفزنا على التمتع

أولا بالبراءة ، وعلى إثارة الفضول فى مراقبتها وبالتالى دراستها .. »

الحقيقة أن الذى يؤثر فينا بشكل أفضل هو قصة الثعبان والطفل ، فقد حمل الطفل ثعبانا يحس بالبرد إلى منزله ، ولكن والد الطفل انتبه حين رأى الثعبان يتحرك فى الدفء فقتله ولا أتذكر من الطفولة البعيدة ـ فقد كنا نقرأ هذه القصة ونحن صغار ـ إلا قول الأب :

« ولا تصنع المعروف فى غير أهله »

وانتقل إلى حديث الدكتور **صلاح** عن **أدونيس** ، وقد بدأه بشتائم لم أقرأها أبداً من قبل وجهها **أدونيس** إلى **أمل دنقل** ، ولكن الدكتور **صلاح** يوثق هذا الكلام ، فقد قاله **أدونيس** فى حديث نشر عام ١٩٨٣ ويقول فيه : لم أستطع أن أصف بأقل من الجهل الكلام الذى يقوله **أمل دنقل** » و «كيف يقدر إنسان فيه ذرة من الخلق ومن احترام نفسه أن يتكلم عن شخص آخر ، متهما إياه مطلقا عليه أحكاماً تمس حياته وكرامته وحريته بيسر وسهولة ولا مبالاة ، وبنبرة من اليقين الكامل كأنه يعرف كل خفية فى حياة هذا الشخص وفكره وكأنه قيم على الوطنية والثورة .. حقا إن هذه القدرة لا تتوفر إلا فى مستنقعات التعفن . »

وهكذا شحننى **صلاح نيازى** ضد **أدونيس** .. والحقيقة أن أمل كان يهاجم من شعراء كثيرين ، وكان يوصف بالمباشرة والسطحية .. وسبب هذا أن **أمل** ـ رحمه الله ـ كان نجما فى سماء الشعر العربى .. ولكن لماذا يهاجمه **أدونيس** وطريقهما ليس واحداً ؟

ولكنى لم أستطع أن أقف ضد **أدونيس** على طول الخط .. فحين يقول هذا الشاعر الذى أثار حوله جدلاً لايهدأ :

« الشكل هو فى ذاته مضمون ، والشعر بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة . أنت إذا أخذت جزءاً من الطبيعة تجد الشوكة إلى جانب الحصاة ، إلى جانب مجرى الماء ، إلى جانب العشب ، بل إنك كثيراً ما تجد الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء ، والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوى ، لكن الخاضع إلى نسق .. الشكل لا نهاية له إنه غياب القانون ، إنه الفوضى الكونية ».

حين تقرأ كلاما كهذا فإنك لا تستطيع أن تتهم صاحبه بالجهل أو الوقوع فى التناقض ، أو الإحساس الزائد بالذات ، أو الضيق الشديد بأى نقد يوجه له .. وكل هذه التهم وصم بها **صلاح نيازى** الشاعر **أدونيس** . وزاد عليها قوله :

« قصارى القول إن **أدونيس** كاتب غنائى من حيث المعالجة ، وسلفى ومحافظ من حيث الموضوع .. وهو يتشابه مع الشاعر القديم فى ملامح كثيرة . »

ورغم العناية الشديدة بالكتاب فإنه لم يخل من الأخطاء ـ وأشير إلى هذه المسألة لأن الدكتور **صلاح** خطّأ الكثيرين ـ وخذ مثلا قوله : "رؤية ابن الحجاج " أو "كلما ازدادت عيوب العصر ، فيجب ألا تزداد عيوب الأبطال " هل يجوز مثلا أن تزداد ؟ يقول **نزار قبانى** «وصنعتُ أهراماً من الحلمات " وليس أجبالاً كما قال الكاتب . ويقول « تسيح فيهما الفوضى » وهو يقصد تشيع طبعا . أما قوله عن رواية أولاد حارتنا **لنجيب محفوظ** :

«بالمناسبة مامن كتاب ـ كما يبدو ـ شاع فيه الضرب بالأيدى ، كما شاع فى هذه الرواية ، وهى على العموم رواية مملة خميرتها أكبر من عجينها » فيبدو أنه يرد على أعضاء جائزة نوبل الذين نوهوا بهذه الرواية على وجه التحديد .

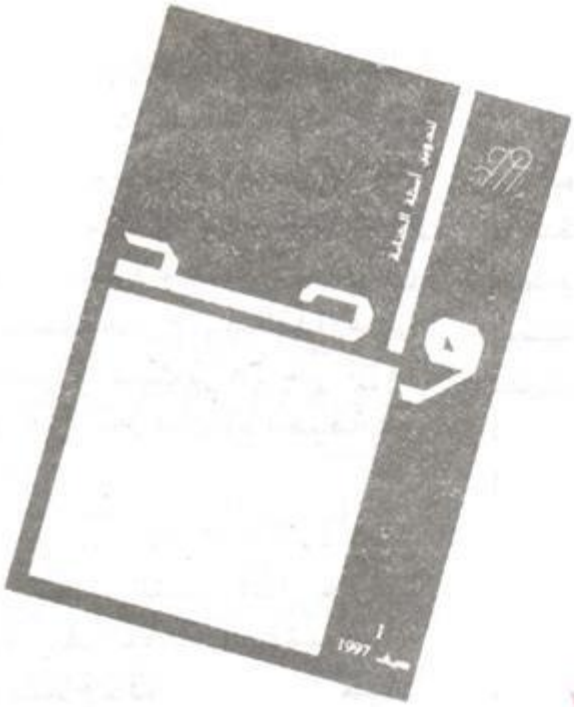
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

أشعار ومواد أدبية فى مجلات مغتربة

لعل الوجود المتزايد للعرب فى العواصم الغربية والذى لا يمكن إحصاؤه - قد أفرز خلال عقدين من الزمن عدداً كبيراً من الشعراء والأدباء، الذين بدأوا يبحثون عن بعضهم، حتى يعبروا عن هواجسهم الأدبية وخواطرهم الفكرية فى نوع من الاستدفاء وسط زمهرير الشمال الذى يتجمد معظم شهور السنة. وما أدفء المشاعر التى تتحول إلى نصوص أدبية وسط تلك البرودة، وذلك الصقيع الذى لا ينقطع. ومن ثم كان لابد لتلك الموجات من المهاجرين أن تتجمع طلائعها وتعبر عن نفسها فى المجتمعات الجديدة، التى شاءت أقدارهم أن تختارها لهم مرفأ بعد هجرتهم الاختيارية أو الإجبارية لأوطانهم وعواصمهم التى أصبحت لا تطيق وجودهم بعد أن لفظتهم، مما جعلهم يبحثون عن بعضهم البعض فى كل مكان، ولا غرو فى ذلك إذا وجدنا داخل مطبوعاتهم الأسماء تتجاور كما تتجاور العواصم والبلدان التى يعيشون فيها من **كولونيا**، إلى **هولندا** إلى **الدنمارك** إلى **انجلترا**، إلى **عمان** الى **نيوزيلاندا** الخ ولعلنا نرى ذلك يتضح فى المجلة «**واحد**» التى يصدرها مجموعة من الشعراء العراقيين الذين القوا مراسيهم فى الشمال الأوربى «**الدنمارك**» حاملين كل هواجسهم الأدبية وطموحاتهم الشعرية التى وضعوها على صفحات مجلتهم ناقلين معاركهم لتأكيد قصيدة النثر، التى اعتبروها معبراً أساسياً عن جيلهم أو مجموعتهم التى تشكلت فى النصف الثانى من الثمانينيات فى **بغداد** مثلما يرحلون من **العراق**، ويقول الشاعر **صلاح حيثانى** فى مقالة بعنوان «هكذا انفرط المكان»

«عرف عن جيلنا انه لم ينخرط فى اى من الأشكال المعروفة للعمل المؤسساتى الأمر الذى لم يشاركه فيه جيل من قبل قط وهذا بالضبط ما حدا بالمؤسسة والبعض من الموقوفين بالضرورة إلى أجيال سابقة علينا من فرض تشويش



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استحال لاحقاً إلى تهميش وإقصاء عن العملية الثقافية. وها نحن الآن فى سابقة لم تعرف لها الثقافة العراقية المعاصرة مثيلاً نعلن عن انفسنا خارج مجالنا الأصلى (العراق) حيث نراهن على أن ما يتبقى بعد انقشاع الغيمة هو الكنز..»

وأرى أن ذلك تحقق لحد كبير فى قصائد الشعراء **فلاح صوفى، وشريف شعلان وحميد حداد، وصلاح حيثانى، وفاضل خياط وصادق زورة وعلى شايع وباسم فرات** الذى يقول فى قصيدته بعنوان **«رمادك يا أناى تعويذة»**

«نحرنا الأرصفة وقلنا للنجوم تساقطى

لمحنا انكسارنا على الشرفات

وكان الهديل يستريح فى شهيقنا

لمحنا حليبنا يتناسل فى السراب

لمحنا زغبنا يطوق الأصيل

وقلنا ستصحو من عريها بابل

لمحناك أيها المجهول تتمرأى فيه أحزاننا

إنحن أيها المنفى أمام راياتى السود

لأقمط المدى... إنحن..»

والملاحظ أن مجلة **«واحد»** تعلن بوضوح فى عددها الأول عن تلك الأسماء الجديدة التى تنتصر لقصيدة النثر بوصفها صاحبة السيادة بين أعمال ذلك الجيل - جيل منتصف الثمانينات و ما بعد الثمانينيات كما يصفونه الذى ينظر لقصيدة النثر بوصفها المعبر الحتمى عن ازمة الذات العربية المتطلعة للانعتاق من هزائمها وقيودها... ولقد لخص الشاعر شريف شعلان كل هذه المعانى فى بيان الجماعة **«جماعة مجلة واحد»** فى مقاله بعنوان **«مرآة للتشظى»** الذى نشر فى العدد الأول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتأتى المجلة بعنوان «ألواح» التى تصدر فى **مدريد** لتكون علماً أيضاً للشعراء والأدباء الذين يعيشون فى أسبانيا.

ولعل القراء يلاحظون سيادة أعمال الكتاب العراقيين على مجلة **أمواج** أيضاً، فلقد كان مفتتح المجلة يمثل مقاطع من قصة بعنوان **«زو العصفورة العاصفة»** للقاص والمبدع العراقى **محمود جنداري** الذى رحل منذ عامين بصورة مفاجئة.. والتى يستلهم فيها نوعاً من الشخصية البدائية التى تصنع الألواح.. دلالة على ألواح حمورابى الشهيرة التى كان لها تأثيرها على القانون الرومانى أصل القوانين فى العالم كله. ولعل الذى يميز مجلة ألواح عن مجلة **واحد** أن **ألواح** أعتمدت فى تحرير بعض صفحاتها على أدباء غير عراقيين مثل **محمد عفيف الحسينى «السورى» ورؤوف مسعد «مصرى» واحمد حجازى** فلسطين، **و أحمد الدوسرى** «الكويت» ولكن كانت الغلبة فى صفحات **ألواح** للشعراء وكتاب القصة العراقيين الذين يعيشون فى المهجر ما بين **مدريد، والمانياو، والمجر وسويسرا، والنرويج، والسويد ونيوزيلندا** الخ.

لعلنا نرى أن هاجس قصيدة النثر لم يكن ضمن هواجس مجلة **ألواح**، بقدر ما كان الهاجس الأساسى هو التأكيد على ذات الثقافة العربية، التى تمتد روافدها إلى فروع متعددة لم تقف عند واحد منها، فمن الإبداع الشعرى للشعراء **مهدى محمد او باسم فرات أو طارق حربى ونجم محسن** والإبداع القصصى لكل من **كريم عاتى واحمد الدوسرى وعبدالأمير المجر، وأديب السالم**

كما يشتمل العدد على عدد من الدراسات الأدبية والفنية التى تتناول أعمالاً أدبية وتشكيلية، بل وبعض الرسائل التى تصل للمجلة من عواصم مثل **بغداد، وبرشلونة والنمسا** فضلاً، عن الأخبار الثقافية التى يمكن أن تربط قارئ الواح فى المهجر بعواصم الثقافة العربية.

وعندما نأتى إلى المجلة بعنوان «**الاغتراب الأدبى**» التى تصدر فى لندن، نلاحظ أنها مجلة ذات طابع أكثر أكاديمية حيث يرأس تحريرها الأستاذ الأديب العراقى د. **صلاح نيازى** الذى يعيش فى لندن منذ أكثر من عقدين من الزمان بعد أن اتخذها وطناً ثانيا له. وشاء د. **صلاح نيازى**، لمجلته أن تعنى بأدب المغتربين بالدرجة الأولى، مع الملاحظة أن **الاغتراب الأدبى** استمر صدورها أكثر من عشر سنوات متصلة.

والعدد الأخير من الاغتراب الأدبى يشتمل على ملف خاص عن القصص التى يكتبها قصاصو البصرة وحمل العدد ثلاثة أعمال لقصاصين ربما لم تذع اسماؤهم فى الأقطار العربية المختلفة هم **نجاح الجبيلى، ورمزى حسن، وكاظم الحلاق**...

كذلك العدد يشمل قصائد عديدة للشعراء العراقيين سركون بولص والشاعر والرسام **فاضل العزاوى والشاعر عبدالحميد الصالح**...

والملاحظ أن العدد يغلب على مواده بل غالبيته العظمى الإنتاج العراقى، وذلك يدل على أن الجالية العراقية فى انجلترا بشكل خاص طوال العشر سنوات الأخيرة تعتبر الأكبر عدداً بالنسبة للمغتربين العرب، بل معظمهم ممن يعبرون عن أنفسهم بالقصيدة أو القصة أو الدراسة مما يظهر نوع المهاجر بين العراقيين حيث الغالبية العظمى من المشتغلين بالثقافة والإبداع..

ملاحظات هامة:

ولعل المتأمل لتلك المجلات التى تصدر فى المهجر يلاحظ عدة ملاحظات:

١ـ أن هذه المجلات أو الدوريات تشمل أعمالاً جلها من الكتابات التى ينتجها المهاجرون إلى الغرب إلا فيماندر.

٢ ـ ان الاهتمام الزائد بالشعر والقصص أكثر من الدراسات.

٣ ـ أن معظم المبدعين على صفحاتها ينتمون إلى القطر العراقى مما يؤكد نسبة الزيادة فى عدد المهاجرين العراقيين إلى العواصم الغربية المختلفة.

٤ ـ ان نتاج هؤلاء لم يغفل المؤثرات الذاتية التى ترتبط بوطنهم الأول.

٥ ـ الاهتمام الزائد بالترجمة حيث أثر الغرب وثقافته يتضح على إبداعاتهم.

٦ ـ لم يظهر أثر مباشر للسياسة فى تلك الدوريات التى صدرت بالدرجة الأولى لتأكيد الهوية عن طريق الحفاظ على اللغة العربية بين المهجرين من كل الأقطار

٧ ـ البعد عن القضايا والمعارك الأدبية المحلية. فيما عدا مجلة **واحد** التى تبنت إشاعة قصيدة النثر. كهدف أساس لها.

وفى النهاية لعلنا نكون بتوقفنا أمام كل من المجلات المهجرية **واحد** المهجرية **الاغتراب الأدبى، الواح** قد قدمنا صورة لما يصدره الأدباء العرب خاصة العراقيين ـ فى المهجر فهم الذين بدوا أكثر نشاطاً وارتباطاً فى زمهرير الشمال، وتحت ثلوجه المتساقطة وياله من نشاط يؤكد لا على الثقافة العربية فقط، وانما يؤكد على الحفاظ على الهوية وسط سنوات المهجر والاغتراب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بازار النحاسين

(١)

فى بازار النّحّاسين المكتظّ بخَلْقٍ من كلّ الأجناسِ،
يختلطُ الحابلُ بالنّابلِ إذ تتوازى كلُّ مساراتِ الناسِ..
أو تتلاقى عند معابرَ عدّهْ..
تقتادُ السابلَ من حشْر البازارِ، إلى نشْر الدنيا الممتدهْ..
خلفَ بيوتِ النملِ الأحمرِ،
أكواخِ الآجُرِّ الأغبَرِ،
أكوامِ الطّين الهامدِ..

فى ظل أبى الهولِ الشاهدِ..

فى حزَنٍ وقُنوطِ!

تتوالى باستمرارٍ فى أركانِ دكاكينِ البازارِ..

الطّرقاتُ على الآنيةِ المثورةِ، حبّات العقْدِ المفروطِ،

ويعودُ صدى الطرْقِ..

على متنِ صهيلِ الخيل البلْقِ،

ونحنحة الشغالينَ، وفورات الزّار الصوفيّة!

فإذا البازار يعجُّ بسمفونيه،

ليست محضَ تقاسيمِ موسيقيّةْ،

بل ملحمة من أصواتٍ عابقةٍ،

وروائحَ صاخبةٍ،

وجموعٍ لاهثةِ الأنفاسِ..

من نحّاسينَ خفيفى الظلِّ، وعسْكرَ حرّاسٍ،

أوْ حجّاجٍ ورعينَ، وزوّارِ عُشّاقٍ.. من كل الأجناسِ!

(٢)

وأنا بعْدُ أُعَدِّى..

بابَ البازارِ من الشارعْ،

لاحت لى.. فارعةً، يا وعْدى!

كالنّخلةِ لاحتْ للعبدِ،

لحظةَ شارفَ كثبان مضاربِ عبلةَ عن بُعْدِ!

فاستبْشرَ، مثلى، بالسّعْدِ،

وتأمّلَ حُسْنَ الطالعْ!

كانت تزهو فى ألوانِ القوس القزحىِّ الرّائعْ،

كانتْ عارمةً صارمةً كالأجلِ!

كالسّيفِ القاطعْ!

كان لَها ألَقُ البدْرِ الساطعْ..

يرتادُ مداراتِ الزُّهرِ بلا خجلِ!

كانَ لها نَشْرُ حديقةِ وَرْدِ!

أقْدَمْتُ، دنوْت بودٍّ..

وبشىءٍ من وجل:

قَدَمًا تتقدمُ، أخرى تتراجعْ!

أحسستُ بقلبى الثَّمِلِ..

يقفزُ من صدرى، يتلقّفُ لألاءَ المرجانِ!

أيّةُ ماشطةٍ أرسلَتْ الكاهنةَ الحسناءِ الأدْهى تتحرّانى..

فى بازار النّحّاسينَ؟ أيا شيخَ البازارِ أتيتكَ أنفضُ بعضَ لوازبِ أشجانى..

عن مشجبِ روحى!

عن شوشةِ قلبى الولهانِ،

قلبى الطّفلِ المتكهّلِ بالأحزانِ!

وأملْتُ بأن تتكأ لى، لو بالضّوْضاءِ، جروحى!

فأنا أعرفُ أنّ نزِالاتى كانت عبثًا عدميًا!

أنّ غنائمَ حَرْبى كانت سَبْيًا وَهْميًا!

ياشيخَ النّحاسين إليكَ بهِ قلبى الأعمى!

صفِّحْهُ، إذا شئتَ، بصلْدِ نحاسِ البازار!

غلِّفهُ تمامًا، لا تطْلقهُ البتّةَ من قمقمهِ يوما!

وحذارِ ترقُ له حتى لوْ يرجوكَ.. حذارِ!

ياشيخَ النّحاسينَ يُشاعُ بأنّ الحبّ غدا فى هذا الزمنِ الأجوفِ

بدْعَهْ!

أو رجْسًا من عملِ الشيطانِ!

ما عاد شعوراً قدسىّ الرّوعهْ..

أو وَشْمًا أبديًا فى ظاهرِ كفِّ الإنسانِ،

أو وهجًا علويًا، تبعثُهُ العينانِ..

فينير سبيلَ القلبِ، فيبصرْ!

صارَ الحبُّ مجرّدَ خدْعهْ،

وأحاديث أساطير بادتْ.. ليسَ لها رجعهْ!

بازارًا للتُّحف النادرة الأثريّه!

لا يتناسبُ مع روحِ العصرْ،

أو مع ردّةِ إنسانِ العصرِ إلى الأزمانِ الحجريّهْ!

(٣)

قل لى ياشيخَ النّحاسينَ الفاضلَ،

أيّةُ ماشطةٍ أرسلتْ الكاهنةَ الحسناءَ إلى مركزِ دائرتى؟

فأنا لم يعـد الصمْتُ الواعدُ سجّانى، أو تعدْ الـنّظرةُ هامسةً..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آسرتى!

وأنا بطلَتْ عملاتى، بَلِيَتْ مدّخراتى، فإليكَ بكيسِ دنانيرى،

ذوّبها، اصْنعْ منها قفلا..

وارمِ بمفتاحِ القفلِ لغولِ عاتٍ شرّير..

وأرحنى من عَرَضِ الدنيا الزائلِ.. فالسّعْدُ تولّى!

عبلةُ واراها الخدْرُ!

ارْتحلتْ قافلة القومِ، ونامَ حُداةُ العيسِ!

وأريقَ دمى منذُ قرونٍ ياشيخ، ونادى عنترةَ القبرُ!

لن تنفعَ بيضُ سيوفٍ، أو تشفعَ سودُ تروسِ!

قل للكاهنة الأدهى الحسناءَ تغادر ساحى هذا!

وامْسحْ شعرى بندى الصبحِ الفوّاحِ.. رذاذا،

ينعشنى،

أو مطرًا زخّا يغْسلنى،

يغسلُ أحياءَ الحارةِ حيًا حيًا!

يغدو بازار النحاسين ملاذا..

لقلوبٍ أجهدها سقْمُ العيشِ بلا وهج أو رؤيا!

وأهبْ بالنحاسين جميعا . .

ألاّ تعلو موسيقاهمْ . .

فوقَ أنينِ قلوبِ الناسِ،

من حجّاجٍ يفدون إليهمْ،

من شتّى أنحاءِ الدُّنيّا،

أو زوّارِ عُشّاقٍ منْ كلِّ الأجناسِ!

لوس انجليس

٢٦ ديسمبر/ كانون أول ١٩٩٧

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلوى السعيد

يا أبى

يا أبى،
السلامُ على قلبكَ المُتعَب
الرَّحيلُ المقيمُ على ضِفَّةِ الجُرحِ
كم طافَ بى!
المطاراتُ والسَّفَرُ القَسْرُ
جرُّ الحَقائبِ عبْرَ السَّراديبِ
غيبُ المُحيطاتِ
لونُ الهُويَّةِ
والوطَنُ الأجنبى،
التَقلُّبُ فى كلِّ ليلٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على حافَّةِ المضْجَعِ المُتعِبِ

يا أبى..
الوَسائدُ غيرُ الوسائدِ
دفءُ الغطاءِ
نُعاسُ القناديلِ
صمتُ السَّتائرُ
قارورةُ العِطرِ
محبرتى
وأنينُ القَصائدِ فى مكتبى،

يا أبى..
أينها فَرحةُ الطِّفلِ والمَلعَبِ؟!
إخوتى العشرةُ،
العائدونَ بِلاىَ،
أنا أجملُ الغائبينَ،
أنا صاحبُ السِّجنِ،
ليلى بلا نجمِهِم مُطفأ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آهِ مِن وحشةَ السِّجنِ
فى المغرِبِ

يا أبى..
السَّلامُ على قلبكَ المُتعبِ
السَّلامُ علىَّ،
إذا راوَدتنى البِلادُ
وكلُّ النِّساءِ تناشَدْنَ قربى
ولم أعصرِ الخَمرَ للرَّبِّ
لم تأكلِ الطيرُ رأسى
وأُنبِتُّ فى السِّجنِ
أنِّى نبى،
يا أبى!
هل تُصدِّقُ
أن النبوءاتِ أصعبُ
فى الوَطنِ الأصعَبِ؟
وأنا أصعَبُ الأنبياءِ
لأنَّ دمى عربى!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح عواد

تمارين على الغزل

تمرين أول على الغزل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى آخر الليل،

تصبح يداك عرّافة لاكتشاف النجم الغائب فى جسدى.

لم يكن لى،

سوى يديك تقتربان نحو السرّ

وقبل أن يغادر المسافرون

توهمت أنى وحيد

قدمتِ لى يداً وخلعتِ القميص،

كانت يدك اليمنى تقترب من منبع السرّ الكامن.

ولمّا همّ المسافرون بالرحيل،

كان علىّ أن أنظر إلى عينيكِ العسليتين

كى أتملى الرغبةَ كيف تكون.

وقبل أن يودع آخر مسافر محطة الليل

وجدت نفسى متلبسا بالجرم كلصّ أراد القفز بين السطوح.

مثل الكائن الوحيد

كنت أتلمس الدرب نحو عينيكِ.

وقبل حدوث ذلك

كانت بائعة الزهور تعدّ باقة الورد،

استوقفتنى كى أرى السماء الزرقاء وعينيكِ.

هكذا ودعتنى كضرير يشحذ الهمة لمعرفة السر الكامن فى عينيكِ

كيف يمكن الوصول؟

أنا الضائع والوحيد فى متاهات المطر الذى جاء مسرعا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنتِ . . هكذا شاءت الطبيعة واكتفى الخالق كى تكون تفاحة المسرّة،

الزاوية التى أركن إليها

والسلّم الذى أهبط به نحو الهاوية

ليس لى سوى وجهكِ والأرض التى أسرح فيها كغزال شريد

كى أتلمس الدرب إلى عينيكِ.

من الهاوية،

جاء النداء لأمسك بالسرّ الذى ضلع منى خمس سنوات،

لكن أمسكت بالخيط

الذى وحّد آدم وحواء وقت الهبوط من الجنّة التى اتسعت كى تكون الكون أو تفاحة السرّ؟

المساء له رائحة الورد

والصباح له راحة يديكِ.

من منّا يرى الغرفة التى اتسعت كى تكن الكون،

ونحن نحاول ترويض الجسد لمهمات الغد القريب.

أمسك بيديكِ لأرى النجم الغائب،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمسكين بى كنجم فى خرائب السماء

وحين ألمح عينيكِ أتوسل جنونى الذى قادنى إليك

وتصبح يداكِ عرافةً لمعرفة النجم الغائب فى جسدى.

تمرين ثانٍ على الغزل

مضى شهر

الفراش خال من المنى الميت

والغرفة معتمة،

وجسدى يبدو حصانا أتعبه العدو.

مضى شهر وأنا أتلمس بطنكِ

وبرفق شديد أداعب نهديكِ

كى أرى الضوء فى عتمة الغرفةِ التى استغرقت ثلاثين يوما

وأنا أحدق فى عينيك الساهيتين

الغرفة خالية من الأشباح

السرير الحديدى يتوسطها كملك يبحث عن مملكته الضائعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والسقف تزينه قطع من خشب الصاج

تبدو حين تنظر عينى إليها مثل أكفان تنتظر الموتى.

هكذا شاء الخالق أن أكون معك

ونسيت أن أنثى العنكبوت كانت تراود ذكرها

تمرين خامس على الغزل

لم أعهد أن الصغرى تأتى لرؤية وجهى الذى يشبه التمثال

وحين جاءت الوسطى كنت أقرأ والت ويتمان فى السرير.

وحين جاءت الكبرى

دارت بى الأرض وأنا أعرّب الإيقاع فى نيويورك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عيسى بطارسه

امرأة من وَهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١)

يا ابنةَ وَهْمِي،

طيفُكِ يخرُجُ من حُلْمِيْ

مثلَ بخارِ الأرضِ إذا خَضَّ خَواصِرَها

مَطرٌ مفتُونٌ حتى العَظْمِ،

يَتَشكّلُ وَجهُكِ في شرُفاتِ العُمْرِ المَهجورَةِ فيّ

يَطلُّ عليّ طويلاً . . يَدعُونى باسمى

يَدنوْ،

فأعُدُّ الأطيارَ السّاكنةَ نخيلَ سَوادَىْ عَينيْكِ،

أرقبُ عن كَثَبٍ أسْرابَ الأنجمِ تأتى بجِرارِ..

الضّوءِ السّائلِ كى تسكبَها فوقَ صَفائحِ خدّيْكِ،

أكتِمُ أنفاسى حتى لا تَجفلَ منى سُحُبٌ..

تَنبتُ حَولَ أعَالى سَعَفِ النّخلِ

وَتهبِطُ مُسرِعَةً لتؤكّدَ طاعتَها بَينَ يَديكِ.

يَدنوْ أكثَرَ،

فألملمُ عن شفَتيك الشهد المتَخثّرَ..

أتدَحرجُ فى الشلالاتِ الليليّةِ

من قمّةِ رأسِكِ لأصُبَّ عَلى كَتِفيكِ،

أختارُ بأنْ أتلاشى مِثلَ ضَبابِ الصُبحِ

بمُنعَطَفاتِ تضاريسِ الجسَدِ المسكونُ

بمُنتَصَفِ الليلِ، وأرفُضُ أن يَتلقّفَنى فجرٌ

أو يُوقظَنى أحَدٌ من نَومىْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢)

ياابنَةَ وَهْمى،

يارشّةَ عِطرٍ تَفلَتُ من فُوهَاتِ بَنادِقِ هَذا الّليلِ

وَرقّةَ تَقوى فى زَمَنِ الإلحادِ

وَيابُقْعَةَ فيئٍ فى زَمَنِ الشّحِ

وياعُصفُورةَ حُبّ تَبنى عُشًا فى قِمّةِ قلبى.

كُونى فوقَ شَواطِئِ عُمْرى نورَسَها،

واغتَسِلى كالنورَسِ برَذاذى أبدًا أبدًا

ودَعِينى أغسِلُ أمواجِى بالظلِّ المُتَحرِّكِ

فى هَذا الصّمتِ الأزلىِّ، وأغسِلُ غَضَبى.

مُدِّى ريشَ جناحيك عميقًا بى

مُدِّى خَفَقَ فؤادِكِ بىْ

وَدَعِينى أغرَقُ بِلهاثِكِ حتى العَظْمِ،

ليُلمِلمَ شيطانُ العُمرِ جُنُودًا بَعثَرها..

فوقَ رَصيفِ العُمْرِ ليَفرِضَ حَظْرَ

خُروجِى مِن حُزْنى أو ألَمى.

(٣)

ياامرأةً وَعدَتْ أن تَقرَعَ أبوابَ العُمْرِ
تَدقّ نَواقيسَ فُؤادِى،
وَتصِيرَ لىَ المحرابَ المؤمِنَ،
ألسِنةً من نَارٍ. تتلَقّفَنى إن مَسّ يَقينى ليلٌ مَقهورٌ
تَصهَرنى بحكاياىَ وتجبِلَنى ثانيةً فى جنّةِ حُبٍّ أزليّهْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا امرأةً وَعَدَتْ أن تلبَسَ جَسَدى عَبْرَ فُصُولِ العُمر..
تُدثّرَنى بقصَائِدِها،
وَتزيّنَنى بِقلائِدِها،
تَتركَنى أتسلّقُ فى فَرَحِ الأطفالِ جَدائلَها.
تَبْنى لى فى زَاويَةٍ من دَرْبِ التبّانةِ عِلّيهْ،
تأخُذَنى بيَدى حينَ تنامُ الأنجُمُ والحرّاسُ

لنعبَرهَا من بينِ شُقوقِ اللّحظاتِ المَهجُورَةِ
مِثلَ غِناءِ النّايِ
ومِثلَ بَخُورِ الصّلَواتِ
وَمثلَ رَنينِ الأجرَاسِ الفِضيّهْ

يَاامرأة لو لم تَهجُرْنى للشُرُفاتِ المنسِيّةِ
لو لَم تُطفئْ قبلَ سُويعَاتِ الصُّبحِ أنوثَتَها،
وتُخَبئْ بلَفائِفِها مَوعِدَ عِشقى.
وتُكِّممْ فى الشُرفاتِ المنسِيّةِ حقىّ
بقَصَائِدَ لى لم تحبُ عَلى كفىّ
ولم يَسْمَعْ لثغَتَها قَلَمِى،
أو يَسْتَنْشِقْ رَيحْانَ يَدَيْها وَرَقىْ.

مَا رَحَلَ البنّاؤونَ
وَلا كَذبَ الكذّابُونَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَلا استَشْرَى فى جَسَدِى الطّاعُونْ

وَطَنى مكسُورٌ ياامرأتِى،
وَطَنى تَتناثَرُ فىّ شَظَايَاهُ،
كما أتناثرُ بشَظايَاهُ منَ الحدِّ إلى الحدِّ. .
فَمَنْ منّا الظّالمُ مَن مِنّا المظلُومُ،
ومنْ مِنّا الطّاعِنُ، مَن مِنّا المطعُونْ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يَاامرأةَ تَقْطِنُ سِرَّ الأسرارِ وعُمقَ الأعماقِ.
إن لم تجمعْنى كفّاكِ كحبّاتِ القَمْحِ،
تُنقِّينى كذُرَيْراتِ المِلْحِ،
تُلمْلمْنى كعُروقِ النعناع من الأيّامِ
وتَستَقبلْ قلبىَ كى تُطفئْ بيَديْها حَرّ الأشوَاقِ،
تزرَعْنى فَوقَ الصّدرِ مَشَاتِلَ حُبٍّ
تبْذُرْنى فَوقَ الخصرِ لأنبُتَ أبياتًا مِن شِعْرٍ،

لم تَعْرِفْها بَعدُ قُلوبُ العُشّاقِ . .

ياامرأتى ،

لن يَعرفَ هَذا الكونُ الحُبَّ الخالِصَ أبدًا أبدًا . .

ستَعُمُّ الظُلمَةُ قَلبَ الدُنيَا . . لَنْ تُشرِقَ شمسْ

وَسَترحَلُ ليلى مِن كُتُبِ الحبِّ

وَسَوفَ تموتُ قصَائدُ قَيْسْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوس انجلوس ١٩٩٦/١١/٩

ح . ط

ها أنا أموت مرتين:

مرةً على يديك يا حبيبتى

ومرة فى الغربه

وحينما أهيم فى البلادْ

كم مرةٍ يسلمنى وجهك للجلادْ!

كم مرة يطعننى حُبُّكِ

. . مثل حربَهْ

(ف.ب)

فرانسوا باسيلى.. وتهليلات إيزيس

لا يجهل قراء الشعر المتابعون الشاعر المصرى المهاجر منذ حوالى ثلاثين عاماً إلى الولايات المتحدة الأمريكية: **فرانسوا باسيلى**، فهو أسم معروف من خلال قصائده التى تنشر من حين إلى آخر فى الدوريات والصحف الأدبية المصرية والعربية، ويلقى شعره ترحيباً من قراء الشعر واهتماماً من نقاده منذ أن بدأ ينشر شعره فى مجلة (الهلال) عام ١٩٧٠، ثم بعد ذلك فى (الكاتب) و(إبداع) و (أخبار الأدب) إلى أن كتب عنه الناقد **رجاء النقاش** مقالته المتحمسة لفنه على صفحات (الأهرام) منذ عامين.

وتمثل تجربة **باسيلى** حالة شديدة الخصوصية بين تجارب أدباء المهجر المعاصرين، فعلى الرغم من أن الأعوام الثلاثين التى قضاها حتى الآن فى مهجره الأمريكى، تبدو كافية تماماً لكى تجعل أى أديب أو كاتب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آخر مهاجر، يتوام مع واقعه الجديد ليصبح جزءاً منه، إلا أن الأمر مع **باسيلي** كان مختلفاً، فهو يعترف لنا أنه «وجد شعره الجديد يحرفه عبر المكان والزمان إلى ضفاف نيل طيبة وممفيس وإيزيس، بالإضافة إلى نيل القاهرة المعاصرة، وإذا بكل قصيدة هى صرخة فقدٍ ونأى، صرخة من ضاع منه الزمن فى السباق الأمريكى المحموم، حتى نظر يوماً حواليه، فلم يجد لغته ولسانه، وفتش بداخله فلم يجد قلبه وروحه، ونظر إلى الكون فلم يجد سوى الإنسان الوحيد المغترب أبداً،فى وطنه خارج وطنه» يعبر لنا هذا الاعتراف الدال الذى اقتبسناه من مقدمة الشاعر لديوانه الجديد (تهليلات إيزيس - مكتبة مدبولى ١٩٩٨)، عن حالة مهجرية خاصة قل أن نجدها بين المهجريين العرب عامة، فهل يمكن أن نرجع خصوصية هذه الحالة إلى طبيعة المصريين من حيث إنهم طوال تاريخهم القديم والمعاصر، كانوا لا يلجأون إلى الهجرة مهما ضاقت بهم الحال، ويظلون متشبثين بالبقاء فى مصر، حتى إذا ما اضطرتهم الظروف إلى الهجرة طلباً للرزق، كما حدث فى العقود الأخيرة من هذا القرن، فإن أول ما يشغلهم فى مهاجرهم القريبة أو البعيدة، العربية أو الأروبية أو الأمريكية، هو اليوم الذى يتطلعون إليه بحنين وشغف بالغين: يوم العودة إلى مصر

إن الحالة التى يجسدها ديوان (تهليلات إيزيس) لا تمثل مجرد حالة (نوستالجيا) تأخذ بكيان شاعر مصرى مغترب، بل هى فوق هذا، حالة إحساس عالٍ مكثف بخصوصيته أو بهويته الثقافية التى تستعصى على الذوبان والشاعر ليس بعاجز عن أن يتكيف مع ثقافة مهجره الجديد، ولكنه لا يريد لهذا التكيف أن يقتلعه من جذوره، فهو يعيش مفارقة وجودية لا يمكن حلها إلا بالشعر، بالإبداع الذى يظل يقاوم به ضغط الشروط الثقافية المفروضة عليه، وهو فى مقاومته المبدعة هذه، لا يملك إجابة محددة يحسم بها أمره ويركن بها إلى سلام روحى زائف، إنه - على العكس - لا يملك غير الأسئلة الموجعة التى تجعل من وجوده فى مهجره مجرد سؤال كبير يؤرقه ويملك عليه خلجاته وسكناته، يقول **باسيلي** فى قصيدة كتبها الإنجليزية:

I started to write

in a foreign tangue?

But foreign to whom?

can't just write and tolk along'not worrying which language I belong?

can't Ijust mix the tenses of english

with the pretenses of Arabik;

with a touch of french

And a twist of Hieroglyphics In one short sentence?

إن الهم الأساسى الذى يبدو هنا على أنه هم لغوى خالص، هو فى حقيقة الأمر أشمل من هذا وأعم ،فاللغة التى يظل الشاعر موزعاً فى البحث عنها بين الهيروغليفية والعربية والإنجليزية والفرنسية، ليست مجرد (أبجدية) أو مجرد حروف وكلمات، إنها الوجود بعينه، وهى الهوية الحقيقية التى يتعذب الشاعر وهو يحاول أن يجعل منها عنوان وجوده، وليس مجرد أداة تعبير عن هذا الوجود، على نحو ما يعبر فى قصيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصيرة دالة كتبها بالعربية هذه المرة، هى قصيدة (الغربة) التى تقول أبياتها:

لاننى أبذل كل نفسى

فى حب هذا الوطن الحجارة

أفرح حينما يمنحنى نداه، أو يمنحنى غباره

أفرح حينما يصعد بى للعرس، أو للصلب،

فى المدائن المنهاره

لكننى أحزن حين تهبط الغربة..

كالستاره

بينى وبين الوطن/ الحجاره.

إن هذه القصيدة التى تتميز بكثافة شعرية هى إحدى خصائص فن باسيلى فى معظم شعره توضح لنا كيف كانت تجربة هذا الشاعر تجربة خاصة حقاً بين زملائه من شعراء المهجر المعاصرين، بل إن صورة (المهاجر) التى جسدها لنا فى قصيدة أخرى قصيرة بهذا العنوان نفسه، تظل شاهدة على أن تجربته قد تميزت بأنها هى التى جعلت من فكرة الهجرة هاجسها الأول، تقول القصيدة:

وجهه عابر كالسراج

فوق ليل المدن

مجهد كالزمن

وجهه مثل وجهى

ينوء بشوك وتاج

حزنه مثل حزنى

وفى يده زهرة للوطن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد عبد الله الهادى

قصة لم تكتمل

عبد الحكيم قاسم فى ذكراه الثامنة

«..وكنت أخاله دومًا كخفير غير نظامى للقرية خفير: سلاحه قلمه وقلمه سلاحه، وتدب قدماه ـ ليل، نهار ـ أرض الحارات والباحات والدور والمصاطب والغيطان والأسواق والموالد، فيكتب بعشق ذاتى ـ يقرب لحد الهوس ـ عن الناس والأرض. إنه عبد الحكيم قاسم، الذى بدا لى أحيانًا كقروى سانى، حسن الظن بالقادرين على الفعل، فيسطر لهم العرض والشكاوى، لكن قريته محبوبته كانت تنتهك منه بعنف وبلا هوادة، وتتخلى عن عهد البراءة والصبا الأول، وفى تلك الفترة التى سرقته منها المدن، كانت قريته تتعرى وتلطخ وجهها بالأصباغ، لكنه ظل مخلصًا لها، قادرًا على الكتابة، وعندما داهمه المرض اللعين لم يتوقف، وإن فقدت كلماته فرحة الاكتشاف الأول ولذته المستحيلة، كان تائهًا ما بين ميادين المدن وشوارعها الوحشية ويتعمد الفرار لأنه كان يراها على البعد قرية مستباحة..

فوداعًا عبد الحكيم: لقد انتهى رصيدك من أيام الدنيا ما بين يناير ١٩٣٥ ونوفمبر ١٩٩٠ وبدأت أيامك الأولى فى الآخرة، فاحك لنا ـ بحق الله ـ طرفًا من خبر الآخرة.. وها نحن نسمع بآذان صاغية»

كنتُ قد كتبت هذه الكلمات فى رثائه تحت عنوان «العاشق الذى رحل»(١) بعد رحيله المفاجئ صبيحة الثلاثاء ١٣ نوفمبر ١٩٩٠ فى محاولة لقهر الحزن، ذلك الحزن الذى خيم على نفس كل من قرأ إبداع قاسم وعرف قدره.

ولد عبد الحكيم قاسم فى أول يناير ١٩٣٥ فى قرية البندرة مركز السنطة بمحافظة الغربية، لكنه كان يعتقد أنه ولد قبل هذا التاريخ بحوالى عام، وأنه لم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسجل فى دفتر المواليد فى حينه على عادة أهل القرى. وفى كلية الحقوق التى حصل منها على الليسانس كتب أول قصة له بعنوان «العصا الصغيرة» سنة ١٩٥٧م، واشترك بها فى مسابقة نادى القصة ولكنها رفضت، لكن مشروعه الإبداعى الحقيقى بدأ بروايته «أيام الإنسان السبعة» مروراً فيما بعد بأعماله التالية:

محاولة للخروج، قدر الغرف المقبضة، سطور من دفتر الأحوال، الأخت لأب، المهدى، الأشواق والأسى، طرف من خبر الأخرة، الظنون والرؤى، الهجرة إلى غير المألوف، ديوان الملحقات، ومسرحيته الوحيدة ليل وفانوس ورجال. بالإضافة لأعماله التى مازالت مخطوطة أو نشرت بعض فصولها مثل رواية عن كفر سيدى سليم وغريبان فى الإسكندرية وكتاب مقهى وأحاديث وبعض القصص القصيرة وغيرها. وشاء القدر برحيله المفاجئ ألا يكتمل هذا المشروع، فبدت حياته التى امتزجت فى قصصه كحكاية سطر بدايتها ولم يقدر لها المضى فى طريقها للنهاية.

يقول عبد الحكيم قاسم فى إهدائه لقصته «المهدى»:

«ابنتى إيزيس.. ابنى أمير.. أرجو أن تعيشا فى مصر حياة أحسن من تلك التى عاشها أبوكما وأن تذكرانى».

وإذا تأملنا الحياة القصيرة التى عاشها قاسم سنجدها مفعمة بإبداع عظيم له تميزه الخاص، لقد ظل قارئ عبد الحكيم، مع كل عمل جديد ينشر له ينتابه شعور بأنه لم يقل كل ما عنده، وأن جعبة هذا المبدع مازالت تخبئ الكثير، تحالف المرض الذى داهمه فى أخريات عمره مع ظروف حياتية لم تكن ميسرة فى كثير من الأحيان.. تحالفا ضده ووقفا حائلاً دون رغبته فى البوح بكل ما لديه.

عندما عاد من ألمانيا بعد عشر سنوات قضاها هناك سأله الأديب فؤاد حجازى عن طموحاته فى المستقبل قال: «أن أبنى داراً فى بلدنا المندره.. داراً قدامها مصطبة وجميزة وزير، وأن يكون فى دارى شاى وسكر لضيوفى وشباك بحرى أجلس قبالته وأكتب»(٢). أظنه كان صادقًا كل الصدق فى رغبته هذه، رغبة الفلاح القرارى فى العودة للجذور والأصول، لقد تشتت جهده ما بين أطروحته عن «جيل الستينيات» وما يتطلبه هذا العمل الأكاديمى من جهد وما بين قدرته على الإبداع والتفرغ له، وظل السؤال المحير: لماذا تفرغ مبدع مثله، وطوال هذه المدة لدراسة هذا الأمر؟!، دراسة يمكن أن يتكفل بها آخرون، هنا فى مصر، وربما بصورة أفضل.. هل هى «محاولة للخروج» وها نحن نستعير عنوان روايته، تلك المحاولة التى فعلها آخرون من قبل، هؤلاء الكتاب الذين تاقت نفوسهم للهجرة صوب الشمال حيث حضارة الغرب بكل ما تعنى.

كتابات عبد الحكيم تدور حول محور القرية.. قريته البندرة التى كتبها بخصوصية شديدة فى المذاق والطعم والنكهة إذا جاز لنا التعبير، ومن خلال إبداع عام لجيل الستينيات المتميز، الذى تخصص بعض أفراد كتيبته فى تناول القرية المصرية. كتب عن قريته بتنوع وثراء، وظل له - بينهم - صوته الخاص كماركة مسجلة تقترن باسمه، صوت ملم بدقائق أمور القرية وأطوارها وحيواتها المختلفة. وربما تأتى له ذلك لكونه يكتب بحب نادر عن من عرفهم من أهله وناسه، وكان عبد الحكيم أيضًا - فى

كل أعماله - مولعًا باللغة التى كان ينحت منها جملاً رصينة وجميلة فى أن، كلمات ينتقيها من المعجم تبدو عامية ولكنها فصحى، ولكنه كان حريصًا فى الوقت نفسه الا يسمح لجماليات اللغة التى عشقها أن تسطو منه على المضمون فتهمشه أو ترهله أو تنفيه او تبعده عن موقعه الذى يريده له وهو موقع القص، ولم يلجأ للغموض أو الرمز ولم تغره محاولات التجديد التى من شأنها أن تفصم عرى التزاوج الشرعى ما بين الشكل والمضمون.

كان المرض قد نال منه كما ذكرنا، وعندما افاق قليلاً من وطأته واستطاع العودة لقلمه، كتب عدة قصص متفرقة نشر بعضها فى مجلة «الهلال»، قصص قصيرة ربما لا تزيد الواحدة منها عن صفحة أو صفحتين، بدا من خلالها وكأنه يحاول باستماتة الإمساك بأشياء تفر منه رغم أنفه، وكأنما كان يبكى بأسى على أشيائه الحميمة التى تنتزع منه بلا هوادة «جُمعت هذه القصص فيما بعد فى مجموعته «ديوان الملحقات»».

كانت القرية التقليدية القديمة، قرية الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات تتغير، ولم تعد اليفة كما كانت، صدمة التغيير التى اصطدم بها كل الكتاب ذوى الأصول الريفية ومنهم **عبد الحكيم**، حتى أن واحدًا منهم وهو صديقه «**سعيد الكفراوى**» قال فى مرة: «إن القرية التى نكتب عنها لم تعد موجودة.. إننا فاشلون».

لم يأخذ **عبد الحكيم قاسم** حقه من التكريم فى حياته، واعتقد أن الأدب لم يجلب له سوى المتاعب، ولم يوفر له حياة لائقة كان يستحقها، هو وأبناء جيله، يقول ساخرًا فى لقاء معه: «أنا حتى الآن كل ما حصلت عليه من أجر الكتابة لا يساوى ثمن جوز جزمة ومديون فى المانيا»، كان يكتب فى أخريات أيامه زاوية أسبوعية بعنوان «قراءات ومشاهدات» فى صحيفة «الشعب» لسان حال حزب العمل، وكتب فيما يكتب عن جيله: جيل الستينيات، كتب موضوعات أثارت البعض، والبّت عليه مشاعر الآخرين، لكنى أعتقد أنه لم يكن يرمى إلى ما يقوله صراحة، بقدر ما كان يلقى بأحجاره فى البحيرة الراكدة علها تثير دوامات من الجدل والنقاش، يقول: «أما عن جيل الستينيات فقد كنت متحمسًا جدًا لهذا الجيل وكتبت عنهم بحماس شديد، لكنى بدأت فى الفترة الأخيرة أسخط على هذا الجيل وأريد أن أهاجمهم وأننى أرى بعد قراءة مدققة كثيرًا من الفشل الرهيب فى أعمالهم وأود أن أكشف هذا الفشل للناس»(٣)، وقال فى مرة أخرى: «أدباء الستينيات خزنوا الأدب فى بلاليص الجبنة القديمة ووضعوه على سطح قهوة ريش وحولوه لشىء قمىء جدًا»(٤)، وقال أيضًا: «أتساءل لمن يكتب هؤلاء، إنهم يشربون البيرة طوال الليل وينامون طوال النهار، إنهم منعزلون عن الحياة والمجتمع.. عليهم أن يبتعدوا عن القاهرة وأن يعيشوا فى العزب والكفور، وأن يتفرجوا على الناس وأن يعايشوهم»(٥). وعلى جانب آخر ربما أوحت له أطروحته التى كان يعدها فى ألمانيا ببعض الآراء عن أدباء الستينيات وإنتاجهم وموقفهم من السلطة، كان قد تقدم بها لمعهد الدراسات الإسلامية فى برلين الغربية. وعن تفسيره لموقف أدباء الستينيات من السلطة يقول: «لا أقصد طبعًا الموقف حينما يتحول الأدب إلى محتوى للأفكار السياسية التى لا يمكن أن تقال بأسلوب آخر، ويظهر هذا الموقف من خلال الأدب على أكثر من مستوى، مثلاً حينما كانت لغة الثورة فى هذا الوقت دعائية ورنانة كان أدباء الستينيات يكتبون

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ويستعملون لغة رصينة بعيدة عن المبالغة، فى الوقت الذى كانت الثورة تتحدث عن الانتصارات كان الكتاب يتناولون الأشياء بشكل واقعى ومجرد وبسيط، أيضًا أدباء الستينيات لم يتحدثوا عن الجوع لأنه لم يكن هناك جوع حقيقى، الثورة قدمت شخصية المتفائل، حتى المعارضة لها لم تكن صارخة ومجلجلة ولكنها تأخذ صورة الجدل مع شخصية الأب، شخصية عبد الناصر، ولذلك نجد شخصية الأب هى المفتاح فى أدب الستينيات وعند أدبائها»(٦) ولم يتمكن **عبد الحكيم** كما ذكرنا من إتمام رسالته وعاد إلى مصر بمبرر غير مقنع:

«لقد قطعت شوطًا طويلاً فى هذه الرسالة وكنت موشكًا على الانتهاء منها، لكنى فوجئت بابنتى تقول: إما أن أذهب الآن إلى مصر وإما لن أكون مصرية بعد اليوم فقد بدأت أحب ألمانيا»(٧).

كان قد بدأ يطرق أبواب النشر، فنشر قصته الأولى «الصندوق» فى الآداب البيروتية عام ١٩٦٤م لكن روايته الأولى «أيام الإنسان السبعة»(٨) والتى نشرت عام ١٩٦٨ كانت عملاً مميزًا وفريدًا فى أدبنا العربى، قال عنها **صلاح عبد الصبور** عندما قرأها: «أحسن كتاب قرأته فى الخمس سنوات الماضية»، وقال عنها د. **عبد المحسن طه بدر**: «إنها رواية تقدم لنا فى جملتها رؤية متكاملة للقرية المصرية، رؤية تلتحم فيها الذات والموضوع»، ويعتقد **عبد الحكيم قاسم** أن شهرة هذه الرواية ترجع إلى حظها فى أنها أولى رواياته التى نُشرت وأنه لو نشرت له أى رواية أخرى مثل «محاولة للخروج» أو «قدر الغرف المقبضة» لكان قد تحقق لها الشىء نفسه، لقد كتبها بحب شديد لشخوصها من الريف وقد عبرت بصدق عن هموم الفلاّح ولقد ظلت شهرتها مع هذا تؤرقه ككاتب، فهو يقول فى موضع آخر: «أنا كتبت غيرها وأكتب غيرها، وسأكتب غيرها، فأنا فى سباق مع أيام الإنسان السبعة حتى أكتب رواية تهزمها»، ويعتبرها د. **محمد الجوهرى** وهو باحث فى علم الاجتماع: «رواية عظيمة الفائدة لدارسى الفولكلور والتراث الشعبى»، تنسج الرواية قصة الزيارة السنوية التى تقوم بها قريته لضريح سيدى أحمد البدوى فى طنطا، وتتناول عالم هذه القرية بكل دقائقه وتفاصيله وأسراره من خلال رؤية عميقة، ورغم احتفال الرواية بهذه التفاصيل التى تبدو تقريرية تدنو من أرض الواقع، إلاّ أنها واقعية ذات نسيج خاص يتطلبه العمل الفنى الذى كتب بطريقة غنائية أقرب للوجد، وهو يحوم فوق الواقع ويعود إليه بقدر ما يتطلب العمل، يقول **عبد الحكيم**: «كتبت رواية أيام الإنسان السبعة فى السجن.. ثم كتبتها بعد ذلك ثلاث مرات حتى خرجت بالشكل الذى نشرت به عام ١٩٦٨»(٩).

أما روايته «محاولة الخروج» ويشير غلافها فى محاوله للخروج من الوطن فتنتهى بمزيد من الدخول فيه، والرواية هى محاولة للتعرف على الآخر القادم من الغرب: الفتاة السويسرية «الزبث» التى قدمت لزيارة مصر مع فوج سياحى، وتنشأ العلاقة.. تلك العلاقة التى عزف على وترها من قبل آخرون، **الطهطاوى وطه حسين والحكيم وأدريس وحقى والطيب صالح** وغيرهم، وفى مواجهة الآخر يعرى **عبد الحكيم قاسم** مظاهر القبح والدمامة والرثاثة والفقر فى الوطن، يتحدث - مثلاً - عن صف الغرف على السطوح تحت الشمس حيث يقيم بطل القصة، عن البيوت الفقيرة: «كم هى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقيرة وقذرة هذه البيوت»، هؤلاء الناس الذين يحدقون بأعين متسعة، سائق التاكسى وصبى المكوجى وموظف البرج، إنه لا يتوقف كثيرًا أمام مشاهد الحضارة المصرية القديمة وما تمثله من عظمة تستدعى وجود الآخر وانبهاره، هو يتحدث عنها بلغة حيادية وصفية وكأنما الحاضر لديه منقطع الصلة مع الماضى، وها هى حيواته وتجاربه وذكرياته وقريته وأسرته والأب والأصدقاء من الدراويش وناس المدنية، ها هو يستدعيهم فى خطوط متوازية تقفز كل حين أثناء تجواله وصحبته مع «الزيبث».

هل الرواية تجدد العزف على وتر اللقاء بين حضارتين: حضارة آنية وفتية مسيطرة وقادرة فى مواجهة أُخرى تسترجع صورها من التاريخ؟، الأمر لا يبدو هكذا، تسأله الزيبث: لماذا تبقى فى هذا البلد؟ ويجيبها: إنها بلدى».

وتظل النظرة الروائية للآخر فى العمل محيرة. فالفقر ليس الفقر قرين التعاسة فى معظم الأحوال، وها هو يصحب «الزيبث» إلى قريته ومجتمعه الذى ينشد البساطة الأسرة، ويرى سعادته فى تلك الأشياء البسيطة، الترع والمساقى والخضرة وبيوت الطين وأكوام القش وقعدات السهر وشاى العصارى إرتياد المساجد ومجامعة الزوجات ومجاملات الأهل.

تلك الحياة الثرية بالتفاصيل المحببة والمرهقة لنفس الراوى فى آن، ولا يعادلها لديه أى صورة من الحياة المترفة بالمدينة بالنسبة لفلاح قرارى، ولكن ربما هو التطلع والتشوف لآفاق أفضل لبنى جلدته.

«ماتزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن:

هذه الدار ريحها ثقيل..».

هكذا يقول عبد العزيز فى رواية **«قدر الغرف المقبضة»**(١١) فى بداية روايته عن الغرف التى تلازمه كالقدر مع نمو وتوالى سنى عمره، تقبض على روحه وتكبل جسده وهو مازال طفلاً فى القرية ثم وهو ينتقل للمدن الصغيرة أو الكبيرة، ميت غمر وطنطا والأسكندرية والقاهرة وبراين، عشرات الأجزاء الملآنة بالتفاصيل التى تبرز القبح والتشوه والروائح الكريهة، تتشوه حياة الناس وتتعذب أبدانهم فى سعيها الطبيعى لإشباع حاجاتها الفسيولوجية وتتشوه النفوس فلا تظل سوية فتفرز ذواتهم شر ما فيها من عدوانية وشذوذ وابتزاز وحقد.

إنها الغرف المقبضة فى البيت والمدرسة والجامعة والمسجد والزنزانة، الغرف التى تمد مخالبها على ساكنيها وتجعل حلم الفكاك من قدرها أمرًا بعيد المنال، وتظل الغرف الأخرى المريحة والنظيفة على الجانب الآخر قليلة، متفردة، غريبة، تنظر إليه باستعلاء ، وهكذا يكتب **عبد الحكيم** عنها بلغة بسيطة تناسب المعنى وكأنه يرسم بأقل الكلمات وأكثرها وضوحًا، لتتحدث الصورة عن نفسها بلا رتوش، وتبدو فى كثير من المواضع لغة محايدة وجافة تنصب على الغرف وقدرها الكابوسى ليتوارى كثير من الأحداث التى تثير فضولنا وتساؤلنا: لماذا انخرط عبد العزيز فى عمل ثورى قاده إلى الزنزانة؟ ومن هم الذين تكتم الإفصاح عنهم ممن كانوا معه؟ وما هى ماهية العلاقة بينه وبين متغيرات المجتمع المصاحب للمد الثورى لثورة يوليو ١٩٥٢، لماذا هذه الديمومة فى سكنى الغرف المقبضة؟، هل كتب **عبد الحكيم** جزءًا من سيرته الذاتية مستخدمًا الحيلة الروائية فحتم ذلك عليه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدم البوح بما يجب أن يفصح عنه إيثارًا لطبيعته الشرقية متجاهلاً ما وصل إليه الغربيون من صدق فى سرد ذواتهم وتعرية نفوسهم بلا خجل، كما تساءل أحد النقاد.. ربما.

فى رواية «الأخت لأب» نفس العالم الأثير لقاسم: القرية، لكننا مع الطفل «شوكت» هذا الطفل الوحيد فى محاولاته الدءوب للدخول لعالم أسرته لأبيه حاملاً على كتفيه وطأة غرابة الاسم وبياض البشرة ونعومة الشعر وعائلة أمه التى ترتدى ملابس أخرى وتتحدث بلغة أخرى فى مواجهة مسميات القرية وسحن ناسها الملوحة بالشمس، وأهلها وهم يفلحون الأرض ولا يملكون من حطام الدنيا إلاّ عافية البدن، يبغضون أمه الغريبة عنهم، وتتعثر محاولاته فى هزال بدنه، والأب الغائب فى معظم الأحوال، يتوقف حائرًا أمام مظاهر النفور البادية من إخوته لأبيه والأعمام وزوجاتهم، يحاول ويتقرب من أخته لأبيه «مبروكة»، ينتظر عودتها من الحقل ليلعب معها محاولاً الدخول لعالمها، تدفعه فى لعبة «العريس والعروسة» مع عفت الجميلة للاندماج فى دوره والوصول لنهاية اللعبة، يحزن، الحزن يتنامى فى نقاط كثيرة من الرواية بأحداث متتالية على القلب الطفولى.

أما فى «سطور من دفتر الأحوال».. فنجد أحوال القرية على مر الأجيال والعصور: فلاحين، مقهورين، معذبين، مغروسين فى طين الأرض، أما السادة فيأتون دوماً، فى حللهم النظيفة من العواصم والبنادر، نقرأ ما بين السطور عن بيوت الطين والمساجد والقصور والمحاكم ونقاط الشرطة، نقرأ ما بين السطور عن قوة النفوس فى مواجه البطش والقسوة.

فى رواية «المهدى»[١٢] يغوص عبد الحكيم بقلمه فى عالم الجماعات الدينية، ذلك العالم الشائك، نحن معه بين مجموعة من شباب الإخوان المسلمين فى القرية، جماعة تدعو لصحيح الدين وتحاول تمثله فى حياتها ومعاملاتها واجتماعاتها وعباداتها، بالخطابة والوعظ والمؤتمرات ولجان المساعدات وفرق الجوالة.. إلخ.

لكنها بانكفائها على ذاتها تتعثر حين تمد يد العون للمعلم عوض، القبطى، صانع الشماسى الذى جاء إلى القرية مأزومًا بمشاكله، ثم تدعوه لهداية الإسلام ويستسلم صاحب الحاجة للأيدى التى تنتزعه من جذوره، وتفصله عن جماعته التى التصق بها طوال عمره، فتتحطم نفسه ولا يستطيع المضى قدمًا معهم، فيسقط بين أيديهم فاقدًا وعيه، بينما مظاهر الاحتفال بهدايته فى ذروتها، التهليل والتكبير ومكبرات الصوت الزاعقة التى طغت على صوت الوطن الذى يحمل تحت سمائه وفوق أرضه كل أبنائه مهما اختلفت عقائدهم، هل كانت تجربة قاسم كمسلم يعيش فى مجتمع مسيحى فى ألمانيا دافعًا له لكتابه المهدى؟ هل تجنى قاسم على الإخوان المسلمين فى هذه الرواية؟، خاصة وأن مجتمعنا لا يعانى من مشكلة طائفية، ولا يوجد اضطهاد دينى على أى مستوى حتى فى أكثر الأوقات تصاعدًا لحدة الإرهاب المتستر بعباءة الدين، والذى وجه رصاصاته لصدور المسلمين والمسيحيين على حد سواء، ويرد قاسم على هذه التساؤلات فى حديثه لمجلة الرافعى[١٣]، بأنه قريب جدًا من الفكر الإسلامى، ولا يوجد فى رأسه فكرة غير إسلامية، ويقول أيضًا أنا لست شيوعيًا تائبًا كما يرى البعض، فأنا لم أكن أبدًا ماركسيًا أو شيوعيًا بالمعنى الحرفى للكلمة، كل ما هناك أن فى الماركسية

بعض الأفكار التقدمية من حق الناس أن يأخذوا بها حتى ولو لم يكونوا ماركسيين» ويقول أيضًا: «تلك هى حيرة الإنسان المخلص حين يكون فى وسط عقائدى يزحمه بعقائديته».

«الظنون والرؤى»[١٤] مجموعته القصصية الأولى التى تضم قصص: القضية، تحت السقوف الساخنة - عن البنات - شجرة الحب - الموت والحياة - حكايات حول حادث صغير - البيع والشرء.

هى قريته التى مازال يكتب عنها، يقول **أدوار الخراط**: «الظنون والرؤى هى القرية المصرية، أفراحها وطقوسها، أوجاعها وغضباتها، ترديها ومجدها، واقعها وحلمها».

ففى قصة شجرة الحب ثمة مقاطع أو أقاصيص متصلة ومنفصلة فى أن: الأم - الولد - شجرة الحب - عن الرجال - معلم الصبيان - يوم غير مجيد - ثمالات أحاديث: يرسم **قاسم** صورة رائعة لبائعة البلح وهذا الولد الغريب والأولاد الذين رسموا على جباههم شجرات الحب، تنادى على بضاعتها: «يابن الطويلة يابلح ياهز نخلتنا، خسارة فى التراب يانايح». ويختم **عبد الحكيم** قصته مناجيًا الصباح: «ما أشوق كل المخلوقات للصبح، للنور تزدهى فيه أوراق النوار وأجنحة الفراش».

تضم مجموعة **«الأشواق والأسى»**[١٥] ثمانى قصص، يبدؤها **قاسم** بقصة «قريتى»: «اسمها البندرة قد تجدون الاسم ثقيلاً، لكنه - لو تعلمون - كل متاعى حينما بدأت أعرف السفر إلى المدينة»، وفى قصة الصندوق «صندوق مبروكة الذى يحتوى حاجاتها وأحلى ذكرياتها فى أيام زواجها القليلة، فالغالى قد رحل وتركها فى دار أخيها، يمضى عمرها كليل الشتاء، ولا تجد سلواها سوى فى الصعود وقت القيلولة للسطح حيث الصندوق، تفتحه وتتلمس الأشياء وتروق نفسها قليلاً، لكن، حتى هذه المسرة الصغيرة لا يتركها لها أطفال أخيها وأمهم «العيال وحاجاتهم للكساء». أما فى قصص ليلة شتوية والسفر والخوف القديم وغسق والصفارة والخوف نمضى مع أناس قريته. فمأساة «صديقه» - فى ليلة شتوية - تلوكها الألسن على أسطح الأفران الدافئة فى ليالى الشتاء، لقد أخذت بثأر محمد المسفوك دمه أمام عينها، هل هى قاتله حقًا؟، تمضى أيامها وحيدة ترعى أغنامها وتستقبل وليدها فى عز الليل، تضمه لصدرها المكدود المجدوب «تثغو الشاة الأم ثغاء فيه فرح»، وفى السفر تمضى المرأة ساعية نحو الضريح «جئتك حافية ورأسى عريانه» رحلة القرية للمدينة، تلك المدينة الصاخبة بالمساومات والصباح والشتائم وزفرات المخدوعين، مدينة قبيحة، «لولاك ما جينا يابو فراج».

«طرف من خبر الآخرة»[١٦]، إنها الرواية الخامسة والتى تتحدث عن علاقة الإنسان بالأخرة: الموت والقبر والملكان والحساب والنشور، وتعرج الرواية على تفاصيل الموت والغسل والتكفين، عن ناكر ونكير، قصة الحفيد وقصة الميت خطان يتلاقيان ويتباعدان، يقول الناقد **محمود عبد الوهاب** «رواية لا يعنيها تدهور وانحطاط التركيب العضوى لجسد الإنسان ولا يعنيها تقصى الطقوس المواكبة لذلك الموت البيولوجى طوال رحلة خروج الفرد من دنيا الأحياء، إن ما يعنيها هو الكشف عن حركة دولاب الحياة والموت طوال سنى العمر وعن مسافة

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الاقتراب أو الابتعاد عن دائرة التوافق والتناغم والانسجام مع قوانين الوجود».

فى «**الهجرة إلى غير المألوف**»[١٧] كتب **قاسم** عليها «ديوان قصص» وتضم: الصوت - عطية أبو العينين داود - طبلة السحور - رجوع الشيخ - المهدى.. وإذا ما توقفنا قليلاً أمام قصته الفريدة طبلة السحور حيث تتشابه البداية والنهاية: «والرجل يمضى فى ليل الحارات كتلة من الظل فى شفيف العتامة..» وما بين البداية والنهاية دوامات وتيارات من الذكريات والمشاعر وأناس عرفهم وأحبهم الراوى ومنهم: الشابورى، صديق الطفولة الذى يعيده للماضى الجميل حيث طقوس رمضان فى القرى، والقلب الطفلى الذى يتلقى الصدى، الشابورى يحمل الطبلة ويدور، والراوى يهمس متسائلاً كل حين: «ما هى طبلة السحور؟ طبلة السحور.. ما هى؟» وها نحن نمضى خلف الشابورى فى ليل الحارات نبحث عن الصدى ويقظة الروح.

وفى قصص «**ديوان الملحقات**»[١٨] ندرك أن الملحقات هنا إنما يعنى بها **قاسم** أو ربما أراد أن يوحى لنا أن هذه القصص التى تضمها المجموعة هى ملحقات لأعماله السابقة، وهى قصص كتبها تقريبًا بعد محنة المرض وهى قصص فى معظمها تميل للقصر، ففى قصة «صاحبة المنزل» نجد المرأة التى تسقط تحت وطأة الوحدة بين براثن الطالب الذى يسكن عندها وكيف خدعها وهرب، «ثم نطحت الباب برأسها وسقطت والدم ينبجس من جبينها».

مسرحية «**ليل وفانوس ورجال**»[١٩] هى مسرحيته الوحيدة ولا يبتعد عن عالم القرية، المضيفة عليها آثار عز قديم، والأب والابن والجد والضيف والصديقان والزوجة والحبيبة شخوص تلتقى فى عالمين: عالم الأب والجد والابن فى تواصله وامتداده متسلحًا بالحكمة والمعرفة والمثل العليا، وعالم الضيف والصديقان وابن الأخ فى التصاقه بالواقع المعاش، بالأرض والرهن والمزاد، الأب يبدو فوق أريكته تحت ضوء الفانوس ككائن أسطورى يعلو بمثله وقيمه وحكمته فوق البشر، غير آبه أو هيّاب حتى بعد أن تجمعت حوله كل نذر الشر، فالضيف يقرقع بسكينه فى مخلاته وابن الأخ يحذره من القاتل بعد أن انصرف عنه الصديقان، الخنجر يتجه للصدر المعزول المتقوقع فى علوه، يمضى الأب فى صحبة الجد فى صورة حلمية بينما يعتلى الابن الأريكة ذاتها وتحت ضوء الفانوس نفسه فى ديمومة مفارقة لدنيا الناس.

ويرحل **عبد الحكيم قاسم** كما يرحل كل الناس، فقد كانت حياته قصته، وقصته هى حياته، وعندما توقفت حياته وانقصف عوده فإن قصته لم تكتمل..

ويقول شاعر العامية[٢٠] مخاطبًا إياه:

تأخذ قلمك من صدرك

تصرخ لك:

أنا بكتب أهه، ألف باء ألف باء

وأنا الشمس فـ صدرى بتتفتت

ولعت سيجارة وأخذت شهيقى

يضغط ع الشمس يجمعها

ونصبت الكلمة فوق صدرى

وتبعتك»

- رحم الله عبد الحكيم قاسم بقدر ما أعطى

هوامش ومراجع:

(١) جريدة المساء مقالة للكاتب ١٩٩٠/١٢/٩.

(٢) الستينيات: جيل الحساسية المفرطة ـ مجلة الأقلام العراقية ـ أيلول ١٩٨٥م.

(٣) حديث لمجلة الرافعي ـ العدد ٧ ـ ١٩٨٨ لمحمد حمزة العزوني.

(٤) نفس المصدر السابق.

(٥) نفس المصدر السابق.

(٦) حديث لمجلة أدب ونقد ـ العدد ١٦ ـ أكتوبر ١٩٨٥ ـ اعتماد عبد العزيز.

(٧) المصدر رقم «٣».

(٨) نشرت عام ١٩٦٨ وأعيد طبعها في مختارات فصول فيما بعد ومكتبة الأسرة ١٩٩٦م بهيئة الكتاب.

(٩) المصدر رقم «٦».

(١٠) سلسلة الرواية العربية ـ هيئة الكتاب ١٩٨٧م.

(١١) مطبوعات القاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٨٢م.

(١٢) نشرت مجموعة «الهجرة إلى غير المألوف» دار الفكر ١٩٨٦م.

(١٣) نفس المصدر «٣».

(١٤) قصص ـ دار المستقبل العربي طبعة أولى ١٩٨٦م.

(١٥) قصص ـ مختارات فصول ـ هيئة الكتاب ١٩٨٤م.

(١٦) رواية ـ مختارات فصول ـ هيئة الكتاب ١٩٨٦م.

(١٧) قصص دار الفكر ١٩٨٦م.

(١٨) قصص ـ مختارات فصول ـ هيئة الكتاب ـ يناير ١٩٩٠م.

(١٩) مجلة إبداع ـ نوفمبر ١٩٨٥م.

(٢٠) قصيدة مشوار الشمس إلى عبد الحكيم قاسم ـ الرافعي ـ العدد ٤ ـ نوفمبر ١٩٨٧م.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجاء موسى

إنسانية القسوة فى أعمال العلاوى

إن القسوة التى يتعامل بها محمد العلاوى مع الصلصال (المادة الأكثر حميمية للإنسان) تظهر مدى إدراكه لعلاقات القهر المنظمة والحاكمة لمؤسسات المجتمع، هذه العلاقات التى تشوه الأفراد وتمسخ الذوات الإنسانية وتجعل الأفراد مترهلين ودائما وجوههم للحائط.

الأرض عند العلاوى ليست كروية أو بيضاوية الشكل، بل هى حجر رحى، ونحن بين فكى الرحى ندور وندوخ ونسحق.

إن القسوة التى تدهشنا فى أعمال العلاوى، جديرة بأن تجعلنا أكثر اتزانا ووعيًا فى تفاعلنا اليومى مع الواقع المعيش، هذا الواقع الطائش المضطرب.

هذه القسوة الرائعة التى تكمن فى الصلصال، تجعلنا نردد ببعض الثقة أن الفن الجميل سينقذ الإنسان من طيش العالم.

إن الرائى الأعمال العلاوى لابد له من أن يتحسس رأسه، وأعضاء جسده المسحوق تحت سلطة الشر والقمع (الصقر المترهل، المشوه) والقوة العمياء التى تعبث بأقدارنا وتتحكم فى مصائر الحياة.

هناك رجل يتسلق حائط وهمى، أو يدخل فى حائط صلد وظهره للقهر، بصمات أصابع وأقدام تحتفظ بها توابيت، كأنها شواهد قبور للراحلين/ الموجودين دائمًا معنا، نساءٌ يتشحن بالسواد وصبية مشردون، وصقر يحوم فوق الجميع بقسوته ومخالبه الحادة وبطنه المترهل.

هذا هو العالم الذى يبتكره ويحفره العلاوى، عالم متشابك مع مصائرنا وموسوم بعلامات قهرنا، إنها وجوه مطرزة بأحزان خبرناها ولذا فنحن نعرفها حق المعرفة.

أحمد الشريف

معرض الفنان المكسيكى
هكتور كارديناس

الفنان **هكتور كارديناس**، يعيش في مصر منذ فترة وهو معروف في مجال الفن التشكيلي المصري، كفنان عاشق لمصر وكل ما هو شرقي بالإضافة لذلك فهو دبلوماسي ملتزم، له علاقات حميمة مع فناني مصر الكبار، تحديداً الجيل القديم، **صبري راغب، حسين بيكار، محمد صبري، كمال خليفة، حسن سليمان**، وغيرهم من الفنانين الذين استفاد منهم بدرجة كبيرة وساهموا في تطوير أعماله وإعطائها البعد المصري والشرقي الخالص، مع احتفاظه، ولاشك في هذا، بأسلوبه الخاص وتفرده في تشكيل أعماله ومفرداته الفنية، وهو يقول إن هناك نوعاً من التقليد أو الإرث الفني الكبير في مصر. وفي الوقت الراهن يري أنه يوجد تيارات عديدة ووجود تشكيلي مكثف.

وفي معرضه الثالث الذي أقيم بأتيليه الإسكندرية، قدم الفنان مجموعة لوحات هي بمثابة تتويج لرحلته في البحث عن الجمال وخصوصية الشرق. وظهرت في هذا المعرض السمات المميزة لعالم الفنان **هكتور كارديناس**. لعل أهم هذه السمات: أ - بروز الملاح الشرقية في أعماله. وقد قال الفنان إنه كان موجوداً في العالم العربي قبل مجيئه لمصر. تحديداً في فترة الثمانينيات التي شهدت زيادة الاهتمام بالشرقيات. عندما جاء للقاهرة تأثر جداً بما رأي من أعمال لفنانين جسدوا هذا الاتجاه. كذلك اهتم بما تم الحفاظ عليه من تراث الثقافة العربية القديمة .. هذا المعرض يجعلنا نلاحظ لمسة التواجد المصري والعربي من خلال الأدوات الموسيقية العربية والوجوه المصرية كذلك الأدوات والأطعمة المستخدمة في المطبخ المصري، كالخضروات مثل الخرشوف، البطيخ، الشمام، الباذنجان، كذلك الزهور الموجودة في القاهرة وهذا بالطبع، وضع ونفذف في إطار فني محكم برؤية جديدة .. ب - السمة الثانية، الطبيعة، اتجاه بالنسبة للفنان **كارديناس** فهو يعتبر نفسه فناناً تشكيلياً، يرسم الأشياء من الطبيعة، ليست الطبيعة الباردة بل

التي تحمل جزءاً من الإحساس الدرامي. مثلاً لوحة (البصل) عمل نوعاً من الحركة انسجمت مع بعض العناصر الموجودة في اللوحة، التشكيل الدرامي يرجع الفضل فيه للضوء والظل، وأيضاً الانسجام بين البصل كشيء حي والمعدن كشيء جامد. تقترب لوحة (الفاكهة) من هذه الرؤية، فالفاكهة بطبيعتها ناعمة وهي موضوعة علي رخام من صفاته الصلابة والقوة. يقول الفنان عن لوحة (البطاطس) أن لا أحد يتصور أن البطاطس فيها جزء جمالي، مع ذلك حاولت أن أشكلها بشكل جمالي رائع. الفنان هنا ينطلق من عدة مفردات متباينة، الجمالي والحي، القوي والضعيف، الصلب والناعم، الانسجام والتشظي .. ج – السمة الثالثة، وجود عدة بورتريهات، **هيكتور كارديناس**، يحاول أن يشكل البورتريه بشكل فني واقعي لكن في نوع من المحاكاة للبحث عن الشخصية والحالة النفسية والشعور والاستبصار الداخلي الذي يتجلي منعكساً علي الوجه. يعتقد الفنان أن أهم شئ في البورتريه أن لا يظهر كأنه صورة، فالرسام علي عكس ما يقوله الناس: إنه يرسم ما يراه. فالفنان يري ما يرسمه. يعتقد أيضاً أن الرسم والفن عموماً لا يمكن التركيز فيه علي اتجاه عام أو موضة وهذا يشعر الفنان بالخوف، نظراً لأنه يبتعد عن المناخ السائد ويحاول التفرد.

نتوقف الآن عند التكنيك الخاص بهكتور كارديناس، خاصةً استخدامه الألوان لعمل تركيبات هذا ما يمكن تعلمه بسهولة. أما استخدام اللون في حد ذاته، يعتبر شيئاً ذاتياً يخص الفنان وحده فكل فنان يختلف عن الفنان الآخر، فالتكوين الثقافي له تأثير مبدئي علي الفنان. فالفنان كارديناس من بلد كل ما فيه مبهج، الاضاءة قوية، من هنا جاءت ألوانه قوية مبهجة، حتي في استخدام اللونين الرمادي والاسود، لم يكن في استخدامه لهما الاحساس بالحزن أو الكآبة ويقول الفنان إن هذا من ضمن الموروثات وطبيعة البلاد التي ينشأ ويعيش فيها الفنانون، في هولندا يرسم الفنانون بشكل مختلف كذلك الرسامين في جنوب فرنسا. في المكسيك وأفريقيا يوجد تشابه نتيجة البيئة والطبيعة نفسها. فالفنان المكسيكي بصفة عامة يستخدم الألوان للتعبير عن أحاسيس متغيرة ومتنوعة، يمكن ملاحظة ذلك في الفن الشعبي حتي من هم ليسوا فنانين، الألوان التي يستخدمونها باذخة، دهان البيوت، رسم الورود علي الحوائط.

في ختام تعليقي علي معرض هذا الفنان المتميز في آرائه وأعماله يقول: إنه يجب أن نري الحياة بشكل متفائل والفن في كل تعبيراته يعكس الحياة نفسها، فهو يمكن أن يعطيك، الإشباع، الهدوء، الحركة وبعض حالات الاستقرار الوجداني .. **هكتور كارديناس** يعتقد أن الجمال الذي يبحث عنه الفن من الممكن أن يلتقيا (الفن والجمال)، في ابتسامة طفل، أو حتي في العنف وذلك ليس رأيه فحسب بل رأي **رافائيل سانزيو** أيضاً ...

أجرى الحوار : كريستيان سالمون
ت : أحمد عمر شاهين

حول فن التأليف الروائى

حوار مع «ميلان كونديرا»

□ سأبدأ هذا النقاش باقتباس فقرة من مقالك ملاحظات مستوحاة من «السائرون نياما»، فأنت تقول «كل الأعمال الكبيرة (خاصة لأنها كبيرة) تحتوى على شىء لم يتحقق. إن «بروخ» ملهم لنا، ليس فقط بما أنجزه، ولكن أيضا بما هدف له ولم يستطع إنجازه. غير المتحقق فى عمل بروخ يبين لنا الحاجة إلى:

١ ـ فن جديد من التعرية والتجريد الجذريان ـ بحيث يستطيع أن يحتوى تعقد الوجود (الحياة) فى العالم الحديث دون فقد الوضوح المعمارى.

٢ ـ فن جديد من الطباق الروائى يمكن أن يخلط الفلسفة والسرد والحلم فى موسيقى واحدة.

٣ ـ فن جديد من المقال الروائى النوعى ـ الذى لا يهدف إلى حمل رسالة دامغة حاسمة ولكن يظل افتراضيا مازحا أو ساخرا.

هذه النقاط الثلاث تبدو أنك بدأت بها مشروعك الفنى الخاص.

فلنتحدث عن النقطة الأولى: التجريد الجذرى..؟

● احتواء تعقد الحياة فى العالم الحديث يتطلب تكنيك الحذف، تكنيك التكثيف، وإلا فستقع فى مصيدة التطويل اللانهائى.

رواية «رجل بلا صفات» لموزل، إحدى ثلاث روايات أحبها أكثر من غيرها، لكن لا تطلب منى أن أُعجب بحجمها الهائل، على الرغم من أن مؤلفها لم يتمها! تخيل حصنا كبيرا لدرجة أنك لا تستطيع أن تراه بنظرة واحدة. تخيل مقطوعة موسيقية تستمر تسع ساعات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك حدود أنثروبولوجية - حدود الذاكرة مثلا - ينبغى ألا نفرط فيها. حين تصل لنهاية كتاب ما ينبغى أن تجد أنه مازال بالإمكان تذكر بدايته، وإلا فإن الرواية تفقد شكلها، يتضبب وضوحها المعمارى.

□ روايتك «كتاب الضحك والنسيان» مقسمة إلى سبعة أجزاء، لو لم تحذف كثيرا لكنت كتبت سبع روايات منفصلة كاملة؟

● ولكنى لو كتبتها سبع روايات منفصلة، فلن يكون لدى أمل فى «احتواء تعقد الحياة فى العالم الحديث» فى رواية واحدة. وهذا هو السبب فى أنى أرى فن الحذف ضرورة حاسمة، فهو يوجهنا إلى جوهر الأشياء، وبالمناسبة فذلك يذكرنى بمؤلف موسيقى أعجبت به منذ كنت طفلا: **ليوياناسك**، إنه أحد أعظم الشخصيات فى الموسيقى الحديثة، ففى الوقت الذى كان **شونبرج** و**سترافنسكى** يكتبان أعمالا للأوركسترا الكاملة، إنتابه الشعور بأن تلك القطع الأوركسترالية المدونة تتداعى تحت ثقل الملاحظات الزائدة، تلك الإرادة للتجريد (من الزوائد) كانت بداية ثورته، وكما نعرف فإن أى تأليف موسيقى يتضمن كمية لا بأس بها من النشاط التقنى الخاص: شرح النغمة الرئيسية، تطورها، وتنويعات عليها، وعمل متعدد الأصوات ألى تماما يملأ ما بين النقلات وهكذا.. هذه الأيام يمكن تأليف الموسيقى على الكمبيوتر، ضغطة قصيرة يستطيعون كتابة سوناتا دون أية فكرة أصيلة، باتباعهم، بكل بساطة، «علم الضبط» فى قواعد التأليف. وكان التزام «**ياناسك**»:

دمروا الكمبيوتر! تجاورات قاسية بدلا من الانتقالات من مرحلة إلى أخرى، التكرار بدلا من التنوع، ودائما الاتجاه رأسا إلى لب الأشياء، وفقط تلك النغمة التى تقول شيئا أساسيا هى التى لها الحق فى الوجود.

والفكرة نفسها تقريبا، تنطبق على الرواية: فهى أيضا يسيطر عليها التكنيك الذى يسير المؤلفون حسب قوانينه: تقديم الشخصية، وصف البيئة المحيطة، الوصول بالحدث إلى نقطة حاسمة، ثم ملء زمن حيوات الشخصيات بسلسلة من الحكايات غير الضرورية ثم الوصف والشرح.

التزامى الشخصى بمبدأ **ياناسك**: تخليص الرواية من آلية التكنيك الروائى، من الثرثرة الروائية، وجعل الرواية مكثفة.

□ ثم ذكرت أنك تريد «فنا جديدا من الطباق الروائى»، ولم تكن مقتنعا تماما بما قدمه «**بروخ**» من هذه الناحية؟

● خذ الجزء الثالث من رواية «السائرون نياما»، إنها مكتوبة بخمسة خطوط متغايرة عن عمد:

١ - سرد روائى يشمل شخصيات الثلاثية الرئيسية الثلاث: باسنياو وإش وهو جوناو.

٢ - قصة حنا ونيدلج القصيرة.

٣ - ريبورتاج حول المستشفى العسكرى.

٤ - سرد شعرى (جزئيا بالنثر) عن فتاة جيش الخلاص.

٥ - المقال الفلسفى (مكتوب بلغة تقنية) عن تفسخ القيم.

كل خط من هذه المجالات الخمسة رائع فى حد ذاته، وعلى الرغم من أنها عولجت بتزامن واحد وبتناوب ثابت (بتعدد نغمات واضح ومتآلف)، فإن الخطوط لا تتلاقى،

لا تصنع كلا لا يتجزأ، بكلمات أخرى، هدف تعدد الأصوات يظل فنيا غير متحقق.

□ أليس استعمال هذه الاستعارة «تعدد النغمات المتآلف Pply Phonic للأدب، يتطلب رواية لا يمكن أن توجد؟

● تعدد النغمات المتآلفة فى الموسيقى، معناه أن تقدم صوتين أو أكثر ترتبط معا بشكل تام، ولها أيضا استقلالها النسبى. فماذا لو طبقنا ذلك على الرواية؟ دعنا فى البداية نبدأ بالعكس: التآلف باتباع خط منفرد، منذ بداية البداية فى الرواية، حاولت الهروب من مجال الخط الواحد، أن تعمل شقا فى السرد المتواصل لقصة ما، فحين يقص «**سرفنانتس**» حكاية رحلة دون كشوت، وهى خط واحد تماما وتسير فى هذا الخط، لكنه وهو مسافر يقابل شخصيات أخرى تحكى قصصها الخاصة، وهناك فى الجزء الأول أربع من هذه الشخصيات، أربع تفريعات تسمح لنا أن نخطو خارج الخط المتواصل لإطار العمل.

□ لكن ذلك ليس «تعدد نغمات متآلفة»؟

● أنه لا يوجد فيها تزامن، ولنستعر مصطلح «**شكلوفسكى**» هذه قصص معبأة داخل «صندوق» الرواية، ونجد ذلك التكنيك «الصندوق» فى كثير من روايات القرن السابع والثامن عشر، روايات القرن التاسع عشر طورت طريقة أخرى للهروب من طريقة الخط الواحد، طريقة يمكن تسميتها كتعريف أفضل بتعدد الأصوات المتآلفة، مثلا رواية «الممسوسون» لديستويفسكى، إذا حللتها من وجهة النظر التكنيكية الخالصة، تجد إنها مكونة من ثلاثة خطوط تتطور وتنمو بتزامن واحد، كل منها، لو أردنا، يمكن أن يكون رواية مستقلة.

١ ـ الرواية الساخرة للحب بين السيدة ستافروجين وستيبان نيكوفينسكى.

٢ ـ القصة الرومانسية عن نيكولاى ستافروجين وعلاقاته الغرامية.

٣ ـ الرواية السياسية حول مجموعة ثورية.

وحيث إن كل الشخصيات تعرف بعضها، فهناك تكنيك روائى سردى من السهل أن يربط الخطوط الثلاثة بوحدة غير منفصلة.

قارن تعدد الأصوات عند **ديستويفسكى** بذلك الذى عند «**بروخ**»، «**بروخ**» ينطلق إلى آفاق أبعد، فمع أن شخصيات «الممسوسون» مختلفة، إلا أنها من نوع واحد (بمعنى أن الخطوط الثلاثة روائية) بينما عند **بروخ**، الخطوط الخمسة تختلف جذريا فى النوع: رواية، قصة قصيرة، ريبورتاج، قصيدة، مقال.

ذلك الاندماج بين الأنواع غير الروائية فى تعدد الأصوات فى الرواية كان ابتداع «**بروخ**» الثورى.

□ لكنك تقول إن هذه الخطوط الخمسة غير ملتحمة معا على نحو واف. بل إن «ويندلج» لا تعرف إش، وفتاة جيش الخلاص لم تعلم بوجود «حنا ويندلج»، وهكذا لا يوجد تكنيك سردى روائى يمكن أن يصنع كلا واحدا من هذه الخطوط الخمسة المتميزة التى لا تتقابل ولا تتقاطع.

● يربطها فقط موضوع عام، وفى رأيى أن تلك الوحدة الموضوعية كافية تماما. ومشكلة التمزق تقع فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكان آخر. فى عمل بروخ، الخطوط الخمسة تتطور متزامنة دون أن تتقابل، ويجمعها موضوع واحد أو عدة موضوعات.

ولقد وصفت ذلك النوع من البناء بمصطلح استعرته من تعدد الأصوات الموسيقية المتآلفة، وأنت ترى أنه ليس أمرا بعيدا أن نقارن الرواية بالموسيقى. إن أحد المبادئ الرئيسية للمؤلفين الموسيقيين الكبار لموسيقى تعدد النغمات تساوى الأصوات. لا صوت يسيطر، ولا صوت يقوم بمجرد المصاحبة. ومايبدو لى فشلا فى الجزء الثالث من «السائرون نياما». أن الأصوات الخمسة ليست متساوية. فالخط الأول (السرد الروائى عن إش وهوجوناو) حاز على حيز أكبر من الخطوط الأخرى، والأكثر أهمية أنه يسيطر نوعيا لو نظرنا لارتباطه بالكتابين السابقين من خلال إش وباسيناو. وهو بذلك ينال انتباها أكبر ويهدد بجعل الخطوط الأربعة الأخرى تقوم بمجرد دور المجاورة. ونقطة ثانية: بينما التأليفة الموسيقية عند **باخ** لا تستقيم دون أى صوت أو نغمة من النغمات المشاركة، فعند **بروخ** يمكننا أن نتخيل بسهولة قصة «حناونيدلج» القصيرة، أو المقال حول تفسخ القيم، كنصوص منفصلة مستقلة، حذفها لا يؤثر على معنى الرواية أو وضوحها.

إن الشروط التى لا غنى عنها للطباق فى الرواية:

١ ـ تساوى الأصوات المختلفة فيها.

٢ ـ عدم تجزأ الكل.

أذكر أننى حين أنهيت القسم الثالث من رواية «كتاب الضحك والنسيان» ويُسمى «الملائكة» كنت فخورا بدرجة رهيبة، وقد اعتقدت بأنى اكتشفت طريقة جديدة فى البناء السردى.

ذلك النص كان مكونا من العناصر الآتية:

١ ـ الحكاية الطريفة عن فتاتى المدرسة ورعونتهما.

٢ ـ سرد السيرة الذاتية.

٣ ـ المقال النقدى عن كتاب أنثوى.

٤ ـ الحكاية الأسطورية عن الملاك والشيطان.

٥ ـ السرد الخاص بأدوارد يطير فوق براغ.

لا يمكن أن يوجد أحد هذه العناصر دون الآخر. كل منها يضىء ويفسر الآخر وهى تستنطق موضوعا واحدا وتساؤلا واحدا: ما هو الملاك؟ ذلك السؤال الذى يمسكها معها.

الجزء السادس ويسمى أيضاً «الملائكة» مكون من:

١ ـ السرد المتعلق بالرؤى والأحلام حول موت «تامينا».

٢ ـ سرد السيرة الذاتية حول وفاة أبى.

٣ ـ تأملات موسيقية.

٤ ـ تأملات حول وباء النسيان الذى ضرب براغ.

ما الذى يربط بين أبى وتامينا التى تجتاز أحزانها على أيدى الأطفال؟

فلنستحضر جملة «لوتريماون» التى يحبها السرياليون «مواجهة ماكينة الخياطة ومظلة (شمسية) على طاولة التشريح» فى الموضوع ذاته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعدد الأصوات المتآلفة فى الرواية هو نوع من الشعر أكثر منه تكنيكا.

□ فى روايتك «خفة الكائن التى لا تحتمل» هذا الطباق أقل وضوحا؟

● فى القسم السادس منها، نوعية تعدد الأصوات أكثر إثارة. قصة ابن ستالين، تأمل دينى، حادثة سياسية فى آسيا، موت فرانز فى بانكوك، ودفن توماس فى بوهيميا، كلها مرتبطة بالسؤال السائد: ما هو الكتش؟ (انظر القسم السادس لمعرفة ما يعنيه كوتديرا بالكتش. هـ.م). فقرة تعدد الأصوات تلك هى المفتاح الأساسى لكل البناء، والسر كله لتوازن الرواية المعمارى يوجد هناك.

□ أى سر؟

● هناك سرّان. أولهما: القسم السادس جُهز كمقال وليس كقصة (مقال حول الكتش) وأُقحمت شذرات من حيوات الشخصيات كأمثلة وكمواقف للتحليل، وهكذا، يعلم القارئ عن نهاية حياة فرانز وسابينا، وعن العلاقات بين توماس وابنه، وكل ذلك بشكل عارض ومختصر، هذا الحذف يضىء البناء بشكل هائل.

ثانيا: الإزاحة الكرونولوجية: أحداث القسم السادس تقع بعد أحداث القسم السابع والأخير، ولذلك فإن القسم الأخير، على الرغم من نوعيته الشاعرية الغزلية يفيض بالسوداوية التى جاءت من معرفتنا بما سيحدث.

- أود أن أرجع إلى ملاحظاتك حول رواية «السائرون نياما»، لقد أبديت بعض التحفظات حول مقال تفسخ القيم بسبب نغمته الدامغة ولغته التكنيكية، وتقول إنه يمكن اعتباره المفتاح الأيديولوجى للرواية. إن «كونه حقيقيا» يحوّل ثلاثية «السائرون نياما» إلى مجرد تصوير روائى لفكرة واحدة عظيمة، وذلك هو السبب فى مناقشتك للحاجة إلى فن المقال الروائى بالحصر».

● هناك شىء واحد مؤكد: حين يصبح المقال جزءاً من الرواية، يتغير جوهر التفكير. خارج النص الروائى نحن فى عالم التأكيد: كل واحد متأكد من حالته، السياسى والفيلسوف والبواب، لكن داخل الفضاء الروائى لا أحد يؤكد: إنها مملكة اللعب والفرضيات، التفكير فى الرواية هو فى الأساس افتراضيا ومتسائلا.

□ ولكن لماذا على الروائى أن يتخلى عن حقه فى التعبير عن فلسفته مباشرة وبتأكيد فى روايته؟

● هناك اختلاف أساسى بين الطريقة التى يفكر بها الروائيون والطريقة التى يفكر بها الفلاسفة. الناس تتحدث عن فلسفة **تشيخوف أو كافكا أو موزل** وهكذا.. ولكن حاول أن تستخرج فلسفة واضحة مترابطة من كتاباتهم! حتى وهم يعبرون عن أفكارهم مباشرة، فى مفكراتهم، فإن الأفكار آنذاك تكون تمارين ثقافية، ألعاب متناقضة، ارتجالية أكثر منها تقارير فكرية.

□ ديستويفسكى كان متأكدا تماما فى كتابه «يوميات كاتب»؟

● لكننا لا نجد هناك أحسن أفكاره، هو مفكر كبير فقط كروائى، بمعنى أنه فى شخصياته يستطيع أن يُبدع فضاءات ثقافية خصبة وأصيلة بشكل غير عادى، ويميل الناس أن يجدوا فى شخصياته عرضا لأفكاره، شاتوف مثلا. لكن ديستويفسكى بذل جهده ليحمى نفسه من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك. المرة الأولى التى يظهر فيها شاتوف صور بقسوة تامة «كان واحدا من هؤلاء المثاليين الروس الذى تضربهم فجأة فكرة عظيمة، وتتركهم مذهولين، غالباً، للأبد، فلا يحاولون إطلاقا أن يتحكموا بالفكرة، بل يؤمنون بها بعواطفهم، وكل وجودهم بعد ذلك ما هو إلا عذاب يتلوى تحت الصخرة التى سحقتهم تقريباً».

وهكذا، حتى لو أعطى ديستويفسكى أفكاره الخاصة لشاتوف، فإنها على الفور تصبح نسبية، فالقاعدة تنطبق أيضا على ديستويفسكى: ما إن يصبح التفكير جزءا من رواية حتى يغير جوهره: فيتحول الفكر الدوجماتى إلى افتراضى. وهذا شىء يفتقده الفلاسفة حين يحاولون كتابة الرواية، مع استثناء واحد: «ديدرو». فى روايته الرائعة «جاك القدرى»، فما أن يعبر إلى عالم الرواية، حتى يتحول العالم الموسوعى الجاد إلى مفكر مرح؛ لا توجد فى روايته جملة واحدة جادة، كلها مرحة، ولهذا السبب للأسف لم تقدر هذه الرواية فى فرنسا. فى الواقع، إن الكتاب يلخص كل شىء فقدته فرنسا وترفض استعادته، ففى هذه الأيام يحب الفرنسيون الأفكار أكثر من الأفعال، ولا توجد طريقة لترجمة «جاك القدرى» إلى لغة الأفكار.

□ فى رواية «الطرفة»، قدم «جاروسلاف» شرحا لنظرية موسيقية، فهنا الطبيعة الفرضية للتفكير واضحة، لكن هناك فقرات فى رواياتك، تتكلم فيها أنت مباشرة؟

● حتى لو كنت أنا الذى أتكلم، فأفكارى مرتبطة بالشخصية، أود أن أفكر بمواقفها، بطريقتها فى رؤية الأشياء، بدلا عنها وبشكل أعمق مما تستطيع أن تفعله. القسم الثانى من «خفة الكائن» يبدأ بتأمل طويل حول العلاقة المتبادلة بين الجسد والروح. نعم، إنه المؤلف الذى يتكلم، ولكن كل شىء يقوله صحيح فقط داخل المجال المغناطيسى للشخصية: تيريزا. إنها طريقة «تيريزا» فى رؤية الأمور (مع أنها لم تصفها بنفسها).

- لكن، غالبا، تأملاتك ليس لها صلة بأية شخصية: القطعة الموسيقية فى كتاب الضحك والنسيان، أو أفكارك حول موت ابن ستالين فى «خفة الكائن»..

● ذلك صحيح. من آن لآخر، أحب أن أتدخل مباشرة كمؤلف، بنفسى. فى تلك الحالة تكون النغمة حاسمة. من الكلمة الأولى فإن أفكارى تحمل نغمة مرحة، ساخرة، مستفزة، تجريبية أو متسائلة، كل ذلك التأمل حول الكتش حيوى ومهم بالنسبة لى، فهناك كثير من التأمل والتجربة والدراسة، حتى إن هناك وجدانًا وراء كل ذلك، لكن النغمة لم تكن قط جادة، إنها مستفزة. ذلك المقال لا يمكن التفكير فيه خارج الرواية، وهو ما أعنيه «بالمقال الروائى الخاص».

□ لقد تحدثت عن الطباق الروائى Counter point كموحد للفلسفة والسرد القصصى والحلم، فلنأخذ الحلم، القص الخاص بالأحلام والرؤى يستغرق كل القسم الثانى من رواية «الحياة هى فى مكان آخر»، وينتشر فى رواية «خفة الكائن» عن طريق أحلام تيريزا...

● القص المتعلق بالأحلام والرؤى، ودعنا نقول إنه الخيال متحررا من سيطرة العقل ومن الاهتمام بالاحتمالات، مجازفات فى مشهد طبيعى متعذرة على التفكير العقلى. الحلم هو النموذج فقط لنوع الخيال الذى أعتبره الاكتشاف الأكبر للفن الحديث. ولكن كيف يمكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للخيال غير المسيطر عليه أن يندمج فى الرواية، التى بتعريفها من المفترض أن تكون استنطاقا واضحا للحياة.

كيف يمكن لمثل هذه العناصر المتباينة أن تتحد؟ ذلك يتطلب كيمياء حقيقية! أعتقد أن أول من فكر فى هذه الكيمياء هو «نوفاليس». لقد وضع ثلاثة أحلام فى روايته «هاينريش فون اوفترونجن»، ولم تكن تقليدا واقعيا للأحلام من النوع الذى نجده عند **تولستوى** أو **توماس مان**، إنها قطعة رائعة من الشعر مستوحاة من «التكنيك الخيالى» الخاص بالحلم. لكنه لم يقتنع، لقد شعر بأن هذه الأحلام الثلاثة مثل جزر داخل الرواية، ولقد أراد أن يمضى إلى حد أبعد، ويكتب جزءاً ثانياً للرواية، كسرد يكون فيه الحلم والواقع مترابطين ومختلطين تماما بحيث لا يستطيع المرء أن يميز أحدهما عن الآخر، لكنه لم يكتب قط ذلك الجزء، وكل ما لدينا بعض ملاحظات تصف مشروعه الروائى. وقد تحقق ذلك بعد ١٢٠ سنة على يد **كافكا** الذى تعتبر رواياته انصهارا كاملا للحلم والواقع، تحملق بوضوح وتفوق فى العالم الحديث بأكثر أنواع الخيال المتحرر، بالإضافة إلى تقديمه ثورة جمالية هائلة. مثلا، خذ ذلك الفصل المدهش فى رواية «القصر» حيث يمارس ك. الحب مع فريدا لأول مرة، أو الفصل الذى يحوّل فيه أحد فصول المدرسة الابتدائية إلى غرفة نوم له ولفريدا والمساعدين. قبل كافكا كانت كثافة الخيال هذه غير متصورة، وسيكون من السخرية تقليده.

ومثل كافكا ونوفاليس أشعر بالرغبة نفسها فى وضع - الخيال الحلمى - فى الرواية، وطريقتى فى عمل ذلك ليست صهر الحلم بالواقع، ولكن عن طريق مواجهة تعدد الأصوات المتآلفة. إن السرد الخاص بالأحلام هو أحد عناصر الطباق فى الرواية.

□ أود أن أعود إلى مسألة الوحدة فى التأليف. لقد وضعت «كتاب الضحك والنسيان» كرواية ذات شكل متنوع.. ومع ذلك أما تزال رواية؟ مايجعلها لا تشبه الرواية أنه ليس هناك وحدة فى الحدث، ومن الصعب تخيل رواية دون تلك الوحدة، حتى تجارب «الرواية الجديدة» قامت على وحدة الحدث (أو اللاحدث).

كان «**ستيرن**» و«**ديدرو**» يستمتعان بجعل تلك الوحدة متشظية تماما. رحلة جاك مع سيده، تشكل الجزء الأصغر من رواية ديدرو، إنها مجرد حجة كوميدية، صندوق لحمل مجموعة من الطرف والقصص والتأملات، ومع ذلك فهذه الذريعة، هذا الصندوق، ضرورى لإعطاء الكتاب حس الرواية، أو على الأقل محاكاة تهكمية لرواية. على أية حال، أعتقد أن هناك شيئا أعمق لضمان ترابط الرواية: وحدة الموضوع أو اللحن الرئيسى، وهذا حقيقى دائما.

الخطوط الروائية الثلاثة لرواية «الممسوسون» مرتبطة معا بتكنيك السرد الروائى، لكن ترتبط أكثر من ذلك بموضوعها العام: الشياطين التى تستحوذ على الإنسان حين يفقد إيمانه بالله. فى كل خط سردى يؤخذ هذا الموضوع من زاوية مختلفة، مثل شىء ينعكس فى ثلاث مرايا.

وهذا الشىء المجرد - الذى أسميه الموضوع أو اللحن الرئيسى - هو الذى يعطى الرواية ككل وحدة داخلية، وهو الأقل رؤية والأكثر أهمية. فى «كتاب الضحك والنسيان» التحام الكل ينشأ أساسا من وحدة

موضوعات أو موتيفات قليلة، تتطور بتنوع. هل هى رواية؟ بالنسبة لى نعم. الرواية هى تأمل فى الحياة كما تُرى من خلال بيئة شخصيات خيالية.

□ بهذا التعريف الفضفاض يمكن أن نسمى «الديكاميرون» رواية، فكل قصصها مرتبطة بموضوع الحب ذاته، ويرويها الرواة العشرة أنفسهم..؟

● لن أكون مستفزا لأسمى الديكاميرون رواية. ومع ذلك فالكتاب أحد أول الجهود فى أوروبا الحديثة لخلق مجال واسع للتأليف فى القص النثرى، وبذلك فللكتاب مكانة فى تاريخ الرواية، على الأقل كرائد وأصل لها، وكما تعرف فإن الرواية أخذت مجراها التاريخى المعين الذى اتخذته، وكان من الممكن، ببساطة، أن تتخذ طريقا مختلفا آخر. إن حرية الشكل الروائى بلا حدود تقريبا، وخلال تاريخها، لم تستفد الرواية كثيرا من ذلك وفوتت عليها فرصة تلك الحرية، وتركت إمكانيات شكلية كثيرة غير مستكشفة.

□ كل رواياتك، عدا كتاب الضحك والنسيان، مبنية على وحدة الحدث ولو إنه من نوع فضفاض..؟

● أقيم الرواية دائما على مستويين: أولا: أؤلف قصة الرواية، ثم عليها أطور الموضوعات التى تتحقق بثبات داخل ومع القصة فى آن. وحين تهجر الرواية موضوعاتها، وتستقر على مجرد حكى قصة فإنها تغدو مسطحة.ومن ناحية أخرى، يمكن للموضوع أن يتطور بذاته، خارج القصة. ذلك المدخل إلى الموضوع أسميه استطرادا، وذلك يعنى ترك القصة للحظات.

كل التأمل فى «الكتش» فى رواية «خفة الكائن» مثلا هو استطراد.

لقد تركت قصة الرواية لأذهب وراء موضوعى مباشرة. ومن وجهة النظر تلك فإن الاستطراد يعزز مبدأ التأليف أكثر مما يضعفه. وأنا أفرق بين الموضوع والموتيفة، الموتيفة Motif هى عنصر فى الموضوع أو القصة وتظهر مرات عديدة فى مجرى الرواية ودائما فى سياق مختلف. مثلا الفكرة الرئيسية Motif فى رباعية **بيتهوفن** التى تتحرك من حياة تيريزا إلى أفكار توماس وتسير عبر الموضوعات المختلفة: فكرة الوزن، فكرة الكتش، أو موتيفة قبعة سابينا الرجالية التى تظهر فى مشاهد سابينا - توماس، سابينا - تيريزا، سابينا - فرانز، والتى تصور أيضا موضوع «الكلمات المساء فهمها».

□ ولكن ماذا تعنى بالضبط بكلمة موضوع Theme؟

● الموضوع تساؤل حياتى، وأدرك بإطراد أن هذا التساؤل هو فى النهاية استنطاق لكلمات معينة - كلمات الموضوع. وذلك يقودنى لأؤكد أن الرواية مؤسسة بالدرجة الأولى على كلمات جوهرية معينة، إنها تشبه «صف النغمات» عند شوينبرج.

فى كتاب الضحك والنسيان، الصف يسير على الشكل التالى: نسيان - ضحك - ملائكة - ليتوست - الحدود. وعلى طول الرواية، حُللت هذه الكلمات ودرست وعرضت وأعيد تعريفها، وهكذا تحولت إلى مقولات حياة. الرواية مبنية على هذه المقولات كما يبنى البيت على أعمدته.

مثلا أعمدة رواية «خفة الكائن»: الثقل، الخفة، الروح، الجسد، المسيرة الكبرى، الخراء، الكتش، الحنان، الدوار، القوة، الضعف.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

□ دعنا نتحدث عن الخطة المعمارية فى رواياتك، فكلها - عدا واحدة - مقسمة إلى سبع أجزاء..؟

● حين أنهيت رواية «الطرفة» لم يكن لدى سبب ما لأدهش لأنها مقسمة إلى سبعة أقسام، ثم كتبت «الحياة هى فى مكان آخر» كان الكتاب قد انتهى تقريبا وكان من ستة أقسام. لم أكن مقتنعا به، بدت القصة مسطحة، وفجأة خطر لى أن أضع فيها قصة وقعت أحداثها بعد ثلاث سنوات من وفاة البطل (بمعنى فيما وراء الإطار الزمنى للرواية)، وأصبحت هذه القصة هى القسم السادس «الرجل الأربعينى»، وبدا على الفور كل شىء فى وضعه الصحيح. وأدركت بعد ذلك أن هذا الجزء السادس يشكل توازيا غريبا مع الجزء السادس من «الطرفة» (كوستكا) الذى يُدخل أيضا شخصا غريبا فى الرواية، ويفتح نافذة سرية عبر حائط الرواية.

مجموعة «غراميات مرحة» كانت عشر قصص، حين كنت أعدها للشكل النهائى، حذفت ثلاثا منها، وبدا كل شىء مترابطا تماما. وبشكل ما كان ذلك المخطط المسبق لكتاب الضحك والنسيان: المواضيع ذاتها (خاصة الخدعة) تشكل كيانا واحدا من سبعة أنواع من القص، الرابع والسادس أكثرهما ارتباطا بسبب بطلها الواحد د. هاميل، والرابع والسادس فى كتاب الضحك يرتبطان بالشخصية ذاتها: تامينا. حين كتبت «خفة الكائن» كنت مصمما أن أكسر تعويذة الرقم سبعة. لقد تخيلت بناء الرواية، منذ وقت طويل، من ستة أجزاء. ولكن القسم الأول بدا بلا شكل، وأدركت أخيرا أنه بالفعل قسمان، مثل توءم من القطط السيامية لابد من فصلهما بعملية جراحية ودقيقة. وجهة نظرى أن بناء الأقسام السبعة لا يعنى بعض المداعبة الخرافية على أرقام سحرية، ولا أى حساب عقلى، بل دافع عميق لا واع يتعذر فهمه، شكل أولى لا أستطيع الهرب منه. رواياتى تنويعات لمعمار مبنى على الرقم سبعة.

□ إلى أى مدى يسير هذا النظام الحسابى؟

● خذ مثلا رواية «الطرفة»، هناك أربعة رواة فيها: لودفيك، ياروسلاف، كوستكا وهيلينا. مونولوج لودفيك يستغرق ثلثى الكتاب، ومونولوج الشخصيات الثلاث الأخرى يستغرق الثلث (ياروسلاف (سدس)، كوستكا(تُسع)، هيلينا١/١٨).

ذلك البناء الحسابى يحدد ما أود تسميته بخفة الشخصيات.

لودفيك يقف فى ضوء كامل، مضاء من الداخل - بمونولوجه الخاص - ، ومن الخارج - فالمونولوجات الأخرى كلها ترسم صورته - . ياروسلاف يحظى بسدس الكتاب مع مونولوجه، وصورته الذاتية تصحح من الخارج بمونولوج لودفيك. وهكذا، كل شخصية يُلقى عليها الضوء بكثافة مختلفة وبطريقة مختلفة. لوسى، أحد أهم الشخصيات، ليس لها مونولوجها الخاص، ويُلقى الضوء عليها من الخارج عن طريق لودفيك وكوستكا. غياب الإنارة الداخلية يعطيها نوعية من المراوغة والغموض، إنها تقف، كما يقال، وراء زجاج لايمكن لمسه.

□ هل هذا البناء الحسابى، كان يسبق التفكير فيه؟

● لا. اكتشفت كل ذلك بعد نشر رواية «الطرفة» فى براغ، عن طريق مقال لناقد تشيكى «هندسة رواية الطرفة»، وكان ذلك كشفا بالنسبة لى، بكلمات أخرى، ذلك «النظام الحسابى» انبثق بشكل طبيعى تماما كضرورة شكلية دون الحاجة لأية حسابات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

□ ومن هنا جاء افتتانك بالأرقام، فى كل رواية الأقسام والفصول مرقمة؟

● أريد أن أكون واضحا تماما حيال تقسيم الرواية إلى أقسام، والأقسام إلى فصول، والفصول إلى فقرات أى «تمفصل الكتاب». كل قسم من الأقسام السبعة تام بذاته، وكل يشخص بحالته السردية الخاصة: مثلا الحياة هى فى مكان آخر:

القسم الأول: سرد متتابع بارتباط سببى بين الفصول.

القسم الثانى: سرد قصصى خاص بالرؤى والأحلام.

القسم الثالث: سرد قصصى غير متتابع وبلا ارتباط سببى بين الفصول.

القسم الرابع: سرد قصصى متعدد الأبعاد.

القسم الخامس: سرد قصصى متتابع.

القسم السادس: سرد قصصى متتابع.

القسم السابع: سرد قصصى متعدد الأبعاد.

وكل قسم له منظوره الخاص، ومروى من وجهة نظر ذات متخيلة مختلفة.

وكل له طوله الخاص. مثلا تتابع الأطوال فى رواية «الطرفة»:

قصير جدا، قصير جدا، طويل، قصير، طويل، قصير، طويل فى رواية الحياة هى فى مكان آخر، هذا النظام معكوس:

طويل، قصير، طويل، قصير طويل، قصير جدا، قصير جدا وكذلك أردت أن يكون كل فصل قصيرا وكيانا مكثفا بذاته. وهذا سبب إصرارى على أن يجعل الناشر الأرقام واضحة، والفصول مميزة عن بعضها (الحل الذى تقدمه دار جاليمار الفرنسية هو الأفضل، فهى تبدأ كل فصل بصفحة جديدة).

دعنى أعود للمقارنة بين الرواية والموسيقى. القسم هو حركة، والفصول إيقاعات. هذه الإيقاعات قد تكون قصيرة، طويلة أو مختلفة الأطوال تماما، مما يوصلنا إلى موضوع درجة الحركة Tempo. كل قسم فى رواياتى يمكن أن يحمل إشارة موسيقية: بطىء، سريع، أسرع.. وهكذا.

□ إذن درجة الحركة تحددها العلاقة بين طول القسم وعدد الفصول التى يضمها؟

● انظر إلى رواية الحياة هى فى مكان آخر من وجهة النظر تلك:

القسم الأول: ١١ فصلا فى ٥٠ صفحة معتدل.

القسم الثانى: ١٤ فصلا فى ٢٤ صفحة سريع.

القسم الثالث: ٢٨ فصلا فى ٦٥ صفحة أسرع

القسم الرابع: ٢٥ فصلا فى ٢٠ صفحة سريع جدا.

القسم الخامس: ١١ فصلا فى ٨١ صفحة معتدل

القسم السادس: ١٧ فصلا فى ١٧ صفحة بطىء

القسم السابع: ٢٣ فصلا فى ١٨ صفحة سريع.

فأنت ترى مثلا القسم الخامس فى٨١ صفحة و١١ فصلا فقط خطوة بطيئة هادئة، والقسم الرابع يضم ٢٥ فصلا فى ٢٠ صفحة! بما يعطى إحساسا بسرعة فائقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

□ القسم السادس يضم ١٧ فصلا فى ١٧ صفحة، فإذا فهمتك جيدا فذلك يعنى أن سرعته واضحة جدا.. مع أنك أسميته بطيئا..

● لأن درجة السرعة تحدد بشىء آخر: العلاقة بين طول القسم والزمن الواقعى للحادثة التى يصفها.

القسم الخامس «الشاعر الغيور» يقدم حياة سنة كاملة. بينما القسم السادس «الأربعينى» يتناول عدة ساعات، قصر الفصول يؤدى إلى إبطاء الزمن لتثبيت لحظه مهمة مفردة.. التباين فى درجات الإيقاع له أهمية هائلة عندى، وهى تتشكل غالبا فى بداية فكرتى عن الرواية قبل كتابتها.

القسم السادس من رواية الحياة هى فى مكان آخر متمهل (حالة من السلام والحنان) يتبعه القسم السابع سريع (حالة مقلقة قاسية)، أردت من ذلك التباين النهائى أن يجمع كل القوة العاطفية للرواية، والعكس بالضبط كان فى حالة «خفة الكائن»... فعند لحظة البدء فى الكتابة أدركت أن القسم الأخير ينبغى أن يكون بطيئا وفى غاية الرقة والهدوء (ابتسامة كلونجين : حالة هادئة سوداوية مع أحداث قليلة)، كما لابد أن يسبقه فصل بأقصى السرعة والشدة (المسيرة الكبرى: حالة عاصفة، ساخرة، مملوءة بالأحداث).

□ إذن التغيير فى درجة السرعة يتطلب أيضا تغيرا فى الجو العاطفى؟

● درس آخر مهم من الموسيقى سواء أعجبك أم لم يعجبك.. كل فقرة من التأليف الموسيقى تحمل أو تنقل تعبيرا عاطفيا تتابع الحركات فى سيمفونية أو سوناتا يحكم دائما بالقاعدة غير المكتوبة للحركات المتبادلة البطيئة والسريعة، التى تعنى آليا حركات حزينة أو مرحة.. تقريبا. هذه التباينات العاطفية سرعان ما تصبح منوالا واحدا شديد الوطأة لا يتغلب عليه إلا العمالقة الكبار (وليس دائما) مثال واحد مشهور، أعجبت به دائما، وهو سوناتا شوبان، حيث الحركة الثالثة هى مارش جنائزى ماذا يمكن أن يقال بعد ذلك الوداع العظيم؟ إنهاء السوناتا بالطريقة العادية بمقطوعة موسيقية حية (روندو)؟ ولا حتى بيتهوفن فى السوناتا ٢٦ استطاع أن يتجنب المنوال الواحد.. فقد أتبع المارش الجنائزى (وهو الحركة الثالثة هناك أيضا) بنهاية مرحة. ولكن الحركة الرابعة فى سوناتا شوبان غريبة: عزف فى غاية الهدوء والرقة، سريع وقصير، وبلا اتساق وغير وجدانى إطلاقا: عصفة متشامخة، وصوت مكتوم يعلن النسيان النهائى. تجاور هاتين الحركتين (وجدانية - غير وجدانية) يجعلاك تلهث، فهى أصيلة تماما أذكرها هنا لأبين أن تأليف رواية يتطلب وضع فضاءات عاطفية مختلفة جنبا إلى جنب، وذلك فى رأيى صنعة الكاتب الدقيقة.

□ كيف أثر تدريبك الموسيقى على كتاباتك؟

● حتى سن الخامسة والعشرين كنت منجذبا بقوة إلى الموسيقى أكثر من الأدب. أفضل شىء فعلته فى ذلك الوقت كان التأليف لأربع آلات: البيانو، الفيولا، كلارينت وآلات الدق (كالطبلة مثلا)، كان ذلك تقريبا عرضا أوليا كاريكاتيريا لمعمار رواياتى، الذى لم أكن أشك ولو قليلا فى ذلك الوقت بوجوده المستقبلى.

ذلك التأليف لأربع آلات مقسم - تخيل - إلى سبعة أجزاء وكما فى رواياتى، تتكون القطعة من أجزاء متغايرة فى الشكل (جاز، فالس، محاكاة، قطعة موسيقية متعددة

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

النغمات، كورس.. إلخ) وكل بعزف آلى مختلف (بيانو مع فيولا، بيانو سولو، فيولا، كلارينيت.. وطبلة .. الخ) ذلك التنوع الشكلى يتوازن بوحدة موضوعية قويةجدا : من البداية للنهاية، موضوعان فقط (م، ب) مشروحان تماما بينما الأقسام الثلاثة الأخيرة مبنية على نوع من تعدد الأصوات، اعتبرنه أصيلا جدا فى ذلك الوقت، التطور المتزامن للحنين مختلفين ومتناقضين عاطفيا مثلا، فى الجزء الأخير تتكرر الحركة الثالثة (اللحن أ ترتيلة مهيبة للكلارنيت والفيولا والبيانو)، وفى الوقت ذاته ذلك التنوع فى اللحن ب الذى يؤدى بالطبلة والبوق، وهناك تواز غريب آخر فى القسم الثالث جـ، لحن جديد يعلن عن وجوده الوحيد، بالضبط كما فعل كوستكا فى الطرفة، أو الأربعينى فى الحياة هى فى مكان آخر.

وجهة نظرى، مرة ثانية، أن شكل الرواية، وبناءها الروائى، ليس أمرا محسوبا، إنه استحواذ ودافع لا واع، ولقد اعتدت أن أرى أن الشكل الذى يستحوذ على هو نوع من التعريف الجبرى (رياضيا) لشخصين، ولكن ذات يوم منذ عدة سنوات، بينما كنت أدرس رباعية بيتهوفن - المقطوعة١٣١ - كان على أن أتخلى عن ذلك التصور النرجسى الذاتى للشكل، انظر:

الحركة الأولى : بطيئة، شكل «الفيوجو» - قطعة متعددة النغمات - ٧,٥ دقيقة تقريبا.

الحركة الثانية: سريعة، شكل غير مصنف، ٣,٥ دقيقة.

الحركةالثالثة: بطيئة، استعراضى للحن واحد، دقيقة واحدة.

الحركة الرابعة: بطيئة وسريعة، لحن وتنوعات عليه، ١٤ دقيقة.

الحركة الخامسة: سريعة جدا، قطعة موسقية مرحة،٥,٥ دقيقة.

الحركة السادسة: بطيئة جدا، استعراضى للحن مفرد، دقيقتان.

الحركة السابعة: سريعة، شكل السوناتا، ٦,٥ دقيقة.

إن بيتهوفن هو أعظم المعماريين الموسيقيين فيما بعد باخ لقد ورث السوناتا المتخيلة كدورة من ثلاث أو أربع حركات، غالبا فى تتابع عشوائى، الأولى (فى شكل السوناتا) كانت دوما أكثر أهمية من الحركات التالية (المكتوبة بشكل الروندو أو الموسيقى الراقصة.. الخ) وتميز كل تطور بيتهوفن الفنى بالعزم على تحويل ذلك الحشد إلى وحدة حقيقية.

فى سوناتات البيانو قام بالتدريج بتحويل مركز الجاذبية من الحركة الأولى إلى الحركة الأخيرة، وغالبا ما يختزل السوناتا إلى قسمين فقط.(أحيانا يفصلهما حركة فاصلة، كما فى القطعة ٢٧ رقم ٢ والقطعة ٥٣،وأحيانا يتجاوران مباشرة كما فى القطعة ١١١)، وهو يستفيد من الألحان ذاتها فى حركات مختلفة، وهكذا لكنه فى الوقت نفسه يحاول أن يقدم الحد الأعلى من التنوع المنهجى فى تلك الوحدة، وفى مناسبات عدة، يدخل قطعة موسيقية متعددة النغمات ذات مجال واسع فى سوناتاته حركة جريئة جدا، لأن الفيوجو - القطعة متعددة النغمات - تبدو غريبة مثل مقال تفسخ القيم وسط رواية «بروخ».

القطعة الموسيقية الرباعية ١٣١ هذ ذروة المعمار الكامل، وأود أن ألفت انتباهك إلى تفصيلة واحدة ناقشناها لتونا: تنوع الأطوال. الحركة الثالثة أقصر أربع عشرة مرة من الحركة التى تتبعها! قصر حركتين غريبتين (الثالثة والسادسة) هما اللتان تربطان بدقة الأجزاء السبعة المختلفة، لتصنع منها كلا متناسقا ولو كانت كل الاقسام بالطول نفسه، فإن الوحدة ستنهار لماذا؟ يمكن تفسير ذلك. سبعة أجزاء كل منها بطول واحد، ستشبه سبعة دواليب ضخمة وضعت بجانب بعضها البعض مثل آخر: أول تسجيل امتلكته فى حياتى كان كونشرتوباخ لرباعى البيانو، وهو عمله المتفجر حيوية كنت بالكاد أبلغ العاشرة آنذاك، وكنت مفتونا تماما بالحركة البطيئة الثانية، فما الغريب أو غير العادى فى تلك الحركة؟

إنها على شكل أ ـ ب ـ أ، اللحن أ: حوار بسيط جدا بين البيانو والاوركسترا وفى التسجيل الذى لدى يستغرق ٧٠ ثانية.

اللحن ب : رباعى البيانو دون أوركسترا دون تناسق موسيقى، تتابع بسيط للنفخات كسطح مائى بلا حركة ـ ١٠٥ ثوان.

تم تكرار للحن أ مع فاصلة موسيقية أو اثنتين ـ ١٠ ثوان.

تخيل أن القطعة الموسيقية الوقورة مؤلفة من قسمين أ، ب وبدون هذه الثوانى العشر من التكرار لا يمكن أن تستقيم.

تخيل مثلا لو أن اللحن أ أعيد كاملا: ٧٠ ثانية ـ ١٠٥ ثوان ـ ٧٠ ثانية تناسب ممل تناظر المنظومة (أ ـ ب ـ أ) يحتاج فعلا إلى التقاطع بتناظر جذرى للأطوال ما أسعدنى كطفل فى تلك المقطوعة جمال التناسب جمال رياضى : ٧٠: ١٠٥ : ١٠ مما يعنى ١٠×٧ :١٥ × ٧ : ١٠ ×٧ ـ٧مما يعنى ٢: ٣: ٢/ ـ ٧.. لكن ذلك يكفى.

□ لم تذكر شيئا تقريبا حول روايتك «فالس الوداع»؟

● تلك الرواية عزيزة على بمعنى ما وكما حدث مع «غراميات مرحة»، حصلت على متعة أكبر ومرح أكبر فى كتابتها عن الروايات الأخرى. كتبتها فى حالة عقلية مختلفة وسارت كتابتها بسرعة أيضا.

□ إنها مقسمة إلى خمسة أجزاء؟

● لقد بنيت على شكل منهجى يختلف كليا عما حدث فى رواياتى الأخرى إنه شكل متجانس دون استطراد حول موضوع واحد، يسرد بالإيقاع ذاته فى كل الرواية، مسرحى تماما، وبأسلوب واحد بناؤها مأخوذ من الفارس.

هناك قصة فى «غراميات مرحة» اسمها «الندوة»، محاكاة تهكمية لمحاورات أفلاطون، حوارات طويلة حول الحب، تلك القصة مبنية مثل «فالس الوداع»، فارس من خمسة فصول.

□ ماذا تعنى عندك كلمة «فارس»؟

● شكل يركز بشدة حول الحبكة بكل آليتها من المصادفات غير المرئية والمبالغ فيها ولا يوجد الآن مايريب فى الرواية، ويبعث على السخرية، ويوصف بالقدم، مثل الحبكة بوفرة مواقفها الفارسية حاول الروائيون منذ فلوبير أن يتخلصوا من حيل الحبكة المختلفة، وغالبا براويات أكثر مللا من الحياة المملة ذاتها، ومع ذلك فإن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الروائيين الأول لم يكن لديهم أى شكوك حول غير المحتمل فى الكتاب الأول من دون كيشوت، هناك حانة فى مكان ما وسط إسبانيا، يقابل كل شخص فيها الآخر بالمصادفة البحتة: دون كيشوت، سانشاباترا، وصديقيها الحلاق والقسيس، ثم كاردنيو وهو شاب انتزع منه دون فرناندو خطيبته لوسندا بالقوة، ثم خطيبة دون فرناندو المهجورة، ثم دون فرناندو نفسه مع لوسندا، ثم ضابط هارب من سجن مغربى، ثم شقيقه الذى قضى سنوات بالبحث عنه، ثم ابنته كلارى يتبعها حبيبها، الذى يتبعه رجال أبيه..

تراكم من مصادفات ومقابلات بعيدة الوقوع، ولكن من الخطأ أن ننظر إلى ذلك كسذاجة وعمل أخرق من سرفانتس فلم يكن القراء والروايات، فى ذلك الوقت، قد وقعوا اتفاقية الاحتمالات. لم يكن الروائيون ينظرون إلى تقليد الواقع، بل للتسلية والإدهاش وإدخال السرور على القارئ، كانوا لعوبين، وهنا تكمن براعتهم الفنية.

جاءت بداية القرن التاسع عشر بتغير كبير فى تاريخ الرواية، بل أكاد أقول بتشنج، فضرورة تقليد الواقع بإلحاح، جعل حانة سرفانتس سخيفة ومضحكة ولقد تمرد القرن العشرون، غالبا، على ميراث القرن التاسع عشر، ومع ذلك فإن العودة إلى حانة سرفانتس لم يعد ممكنا فتجربة القرن التاسع عشر الواقعية، تقف بينها وبيننا لتؤكد أن لعبة المصادفات غير المحتملة لايمكن أبدا أن تكون بريئة ثانية وأصبحت إما تقليدا هزليا صريحا، سخرية ومحاكاة تهكمية، أو فانتازيا خاصة بالأحلام والرؤى.

وهذه هى الحال مع رواية كافكا الأولى «أمريكا»، اقرأ الفصل الأول، المقابلة بعيدة الاحتمال بين كارل ردسمان وعمه، تشبه العودة الحنينية لحانة سرفانتس، ومع ذلك فإن المصادفات بعيدة الاحتمال فى تلك الرواية توصف بتفصيل يوهم بالواقع بحيث نشعر بأننا خطونا فى عالم، رغم عدم احتماله، أكثر واقعية من الواقع ودعنا لاننسى أن كافكا خطا فى هذا العالم فوق الواقعى لأول مرة (الدمج بين الواقع والحلم) عن طريق حانة سرفانتس عبر باب الفارس.

□ كلمة «فارس» توحى بفكرة التسلية؟

● الرواية الأوروبية الكبرى بدأت كتسلية وكل روائى حقيقى يحن إليها! بالإضافة إلى أن التسلية لا تحول دون الجدية.

فالس الوداع تسأل: هل يستحق الإنسان الحياة على هذه الأرض؟ ألا ينبغى للكوكب أن يتحرر من قبضة الإنسان؟ أن أضع جنبا إلى جنب ثقل السؤال المفرط، وخفة الشكل المفرطة.. ذلك كان طموحى دائما، وهى ليست مسألة طموح فنى خالص. اتحاد شكل عابث وموضوع جاد يفضح الدراما الخاصة بنا (تلك التى تحدث فى مخادعنا وأيضا تلك التى نمثلها على مسرح التاريخ الكبير) بكل تفاهتها المرعبة.

- إذن هناك شكلان أوليان فى رواياتك:

١ - تركيب متعدد الأصوات يجمع بين عناصر متجانسة داخل معمار مبنى على الرقم ٧.

٢ - تأليف هزلى مسرحى متجانس يقف على حافة غير المحتمل.

● أحلم دائما بخيانة كبيرة غير متوقعة. ولكنى حتى الآن لم أستطع أن أتدبر الهروب من زواجى بهذين الشكلين.

سعيد توفيق

السفر فى حنايا الوجود

تجربة القطار فى رواية «دنا فتدلى»

عندما هممت بقراءة رواية «دنا فتدلى» للغيطانى لم أستطع أن أفرغ منها فى يوم وليلة رغم تفرغى لقراءتها، إذ كنت أجدنى مدفوعاً إلى التوقف دائماً ، وإعادة قراءة كثير من النصوص الحاضة على التأمل. والحقيقة أننى لم أشعر أبداً بأننى قد فرغت من هذا العمل؛ فقد مسّنى وأصاب منى أشياء كوامن تتعلق بالذكرى .. ذكريات التجارب الأولى التى نتعرف فيها على العالم.. تجربة الرؤية الحميمية التى تبدو منسية ظاهرياً ، ولكنها تبقى كامنة فى أعماقنا إلى أن يتم استدعاؤها مرة أخرى من خلال تجربة حقيقية تدهشنا وتستولى علينا وترفع أو تخترق ذلك الحجاب الذى يحول بيننا وبين العالم والأشياء والذى يزداد سمكه يوماً بعد يوم بفعل ثرثرة وتوافه مشاغل الحياة اليومية . لم أشعر بأننى قد فرغت أبداً من هذا العمل ؛ لأن سمة كل عمل أدبى عظيم - أو أى عمل فنى عظيم بوجه عام - هى أنه لا يتركنا على نفس النحو الذى كنا عليه قبل أن نتلقاه . والحقيقة أن كل عمل أدبى عظيم ينطوى دائماً على فكرة أو رؤية ميتافيزيقية مركزية. وبطبيعة الحال ، فإن الفكرة أو الرؤية هنا لا تكون مقدمة بشكل صريح ومجرد كما لو كان الأديب يلقى علينا محاضرة فى الفلسفة ، بل إنها تكون مقدمة لنا من خلال كثرة من التفاصيل الحية والمعاشة التى تجعل للفكرة حضوراً خاصاً يمس أعماقنا ويكشف لنا عن شىء من أنفسنا عندما يكشف لنا عن شىء من عالمنا الإنسانى. ونحن نجد هذه الفكرة أو الرؤية الفلسفية المتعينة فيما دوّنه الغيطانى مؤخراً تحت عنوان «دفاتر التدوين»، ومنها هذا العمل المعنون باسم «دنا فتدلى».

وقبل أن نتطرق إلى الرؤية المركزية وأصدائها «دنا فتدلى»، فإننا سوف ننشغل أولاً بتوصيف العمل من الناحية الشكلية وبيان مكانته فى سياق التشكيل الإبداعى الجديد فى أعمال الغيطانى :

العمل الذى بين أيدينا ليس مجرد عمل جديد للغيطانى، بل هو عمل يسهم فى تمكين شكل أدبى جديد وهو فن رواية

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

السيرة الذاتية أو السيرة المروية .. السيرة التى يرويها الغيطانى تحت عنوان دفاتر التدوين، وكان الدفتر الأول منها بعنوان «خلسات الكرى». نحن إذن أمام سيرة ذاتية بمعنى ما.. مواضع ولحظات معينة فى حياة الغيطانى يطل منها على الحياة والوجود أو يتأمل أصداءهما وترددداتهما فى نفسه. ومن هذه الناحية ، فإننا يمكن أن نعتبر «الخطوط الفاصلة» ـ ذلك العمل الذى يتأمل فيه الغيطانى الحياة والوجود من خلال تجربة أو لحظة فارقة فى حياته ووجوده نفسه ـ يمكن أن نعتبر هذا العمل مع أعمال أخرى من قبيل : «خلسات الكرى» و «دنا فتدلى» مشكلاً لتيار واحد فى فن الحكى عند الغيطانى الذى يتحول فيه الغيطانى إلى الذات .. إلى رواية الأشياء والأحداث كما تتداعى على تيار الوعى .

ومع ذلك ، فإننا نلاحظ أ الغيطانى لم يضع «الخطوط الفاصلة» ـ على سبيل المثال ـ تحت عنوان «دفاتر التدوين» . فلماذا انفردت «خلسات الكرى» و «دنا فتدلى» بهذا العنوان ؟ إن ما يتفرد به هذان العملان هو أنهما ليسا مجرد سيرة ذاتية ، وإنما هما شكل فنى لرواية السيرة الذاتية: فليست هناك وقائع محضة يتم تأملها كما تتداعى على تيار الوعى كما هو الحال فى «الخطوط الفاصلة» ، بل هناك مادة خام واقعية يتم نسجها وتأليفها بفعل الخيال ، وكأن المادة الواقعية هنا قد تم رفعها إلى حالة وجود مثالى كلى مرة واحدة وإلى الأبد . وليس معنى ذلك أن «الخطوط الفاصلة» هى مجرد تصوير فوتوغرافى لواقع محض ، فلاشك أنها صورة فوتوغرافية قد أبدعتها رؤية فنان لا تنقل الواقع حرفياً ، وإنما تحمله بدلالات لتتجاوزه . أما دفاتر التدوين ، فهى شىء مختلف : فهناك مساحة واسعة لخيال الأديب ، والواقعى هنا ليس سوى المادة الخام التى تشبه المادة اللونية بالنسبة للمصور الذى لا تحكم رؤيته أو تحدها أى كاميرا فوتوغرافية مهما بلغت إمكانياتها ؛ لأنها فى النهاية محدودة بالمشهد الواقعى الذى جاءت لتصوره . فالغيطانى فى دفاتر التدوين أشبه بالمصور الذى لا يحد رؤيته شىء ، وتكون رؤيته ملكاً لخياله وفرشاته التى بيده ليصنع ما يشاء بمادته اللونية وموضوعاته المستمدة أو المستلهمة من الواقع .

ومن هنا نستطيع أن نلمس الخيط الرابط من الناحية الشكلية بين «خلسات الكرى» و «دنا فتدلى» وهو فن رواية السيرة الذاتية ، وهو فن ليس بالرواية الخالصة ، ولا بالسيرة الذاتية الخالصة ، بل هو نوع من الحكى الروائى الذى يبقى موصولاً ومفتوحاً : فطالما أن هناك مساحة مفتوحة أمام الخيال الروائى بلا حدود ، فإن الحكى عندئذ يبقى موصولاً إلى مالانهاية دون أن يفقد شيئاً من شرعيته . ولهذا السبب عينه ، فإن كل دفتر يبقى فى الوقت نفسه قائماً بذاته؛ لأن التواصل أو الوصل هنا ليس كتواصل الشكل التقليدى للفن الروائى الذى يعتمد فيه السرد على ما يسبقه منطقياً، أو يفترضه على الأقل . والواقع أن هذه الخاصية تنطبق على كل دفتر من الدفترين ، إذ تبدو الفصول فيهما متفرقة ولا تربطها وحدة زمانية أو مكانية . فهذه الوحدة تبدو فحسب فى كل فصل على حدة ، إذ يبدو كل فصل قائما بذاته مصوراً حالة الرؤية التى تشيع فيها : فهناك دائماً فكرة مركزية تسيطر على العمل وتتناثر أصداؤها فى تفاصيل وجزئيات قد تبدو لأول وهلة عابرة .

وفى " خلسات الكرى " كانت الفكرة المسيطرة هى فكرة الوجود الأنثوى فى سائر تجلياته التى تبدو كما لو كانت تجليات للمطلق الذى نحنّ ونشتاق إليه دون أن يكون فى وسعنا بلوغه(١) . فما الفكرة المركزية فى «دنا فتدلى» ؟ وما الذى يربطها بالفكرة السابقة ؟

إن النص الظاهرى «لدنا فتدلى» ينصب على القطار.. حكايات عن القطار . فما القطار ؟

القطار فى النظرة التعميمية المبتذلة التى تناقض كل روح فنية وفلسفية أصيلة هو مجرد أداة وسيلة مواصلات. ولكن التفلسف الحق الوثيق الصلة بالرؤية الفنية الحقيقية يعلمنا ألا نستهين بعالم الأدوات والأشياء الجوامد بأن نضعها فى فئة واحدة بحيث نطلق على كل أداة كلمة " أداة "، وعلى كل شئ

كلمة «شيء». فلكل أداة وجودها الأداتي أي أسلوبها الخاص في الوجود الذي يكشف عن كينونتها كأداة ، ولكل شيء أسلوبه الخاص في الوجود الذي يكشف عن شيئيته . هكذا علمنا هيدجر في تحليله العميق للوحة «حذاء الفلاحة» لفان جوخ : فالحذاء هنا - المصور في اللوحة بذاته - ليس كأي حذاء .. فهو ليس مجرد أداة تستخدم كرداء للقدم ، وإنما أداة تستخدم على نحو خاص دون غيره .. إنه حذاء مصمم لأجل الاستخدام في الحقل وحده : في ثقله وغلظته نلمس صعوبة ومشقة العمل في الحقل ، وفي تمزقه نلمس الخطوات المكدودة للفلاحة التي ترتديه يوميا لتغوص به في الطين، وعلى جلده نلمس رطوبة التربة والنداء الصامت للأرض . وهكذا فإن الرؤية الفنية تكشف لنا عن حقيقة الحذاء هنا كأداة لها أسلوبها الخاص في الوجود ، وعن حقيقة العالم (عالم الفلاحة) الذي يتكشف لنا من خلال هذا الحذاء كما صوره الفنان.

ولقد لاحظ سارتر شيئاً شبيهاً بهذا في إحدى أعماله الأدبية : فهو - يجسد رؤيته الفلسفية للأشياء باعتبارها أشياءً لها حضورها وشخصيتها الخاصة التي تفرض نفسها علينا، وذلك عندما يصف قبضة الباب (أو الأكرة) فيقول : «الآن عندما هممت بدخول حجرتي ، وقفت فجأة في مكاني ، ولم أستطع أن أتقدم خطوة واحدة . ذلك لأني أحسست أن شيئاً بارداً لمس يدي ، وأملى عليّ وجوده في «شخصية» لم استطع أن أنكرها .. ثم فتحت قبضة يدي ونظرت - لقد لمست يدي قبضة الباب ليس إلا »[٢]. إن قبضة الباب هنا ليست كأي قبضة إنها قبضة معدنية تسري فيها برودة طقس ما .

وعلى نفس النحو يلاحظ الغيطاني خصوصية القطار فيقول :

« سفري بالقطارات ، الرحيل عندي ما يتم بالقطار ، لا العربات ، ولا الطائرات ، ولا السفن ، الكبير منها والصغير ، مرأى العربات المحاذية للأرصفة ، من محطة إلى أخرى ، قادم ، صاعد ، مفارق ، هابط معاً، لا أبلغ المعنى الذي لم أوفق في التعبير عنه حتى الآن إلا بتمام قصدي ، القطار»[٣].

ولكن الغيطاني هنا لا يتوقف وقفة عابرة عند خصوصية القطار ، بل وقفة يطول مداها : فالقطار عند الغيطاني هو إحدى وسائله لا في المواصلات ، وإنما في كشف العالم ، تماماً مثلما تكون الأنثى إحدى تجليات الوجود نفسه ، فكما أن كل أنثى ترتبط في «خلسات الكرى» بمكان ما ومعمار ما ، بأسلوب ما من أساليب الوجود ، كذلك فإن القطارات ترتبط عنده بأساليب ما من حضور العالم : الأشياء ، الأماكن ، تجربة القرب والبعد، الرحلة ، الرحيل، الاقتراب والدنو والكشف ، الوعي بالمسافات والزمن والناس ، بل الوعي بالأنثى نفسها .

وهذا هو النص الخفي المتجذر والمتشذر في هذا الدفتر ، وهو مناط الصلة بالدفتر الأول . وفي هذه التفاصيل التي تشكل تلك الرؤية المحورية سيكون تحليلنا :

إن الصلة الكائنة بين الدفترين .. بين التجربتين هي أمر منوه إليه في أول سطور الدفتر :

« ما إن فرغتُ من تدوين سعيي إلى استحضار الإناث اللواتي لم ألحق بهن ، ولم يتحقق حظي منهن إلا عبر الخلسات العابرة الجالبة للشجن ، الحاضة على استنفار كوامن نائية والتنبيه إلى لُحيظات يستحيل الوصول إليها أو بلوغ مثواها.

تواترت عليّ الرؤى ، وتجاذبتني آفاق شتى ، لكن أينما وليت تراءت لي القاطرات ، مقبلة ، مدبرة ، منتظرة شارعة في الرحيل ، فوق الجسور ، بلوغها المحطات النائية ، مفارقتها الأرصفة ، عند التهدئة إيذاناً بقرب الدنو ، عند الإسراع شيئاً فشيئاً طلباً للطي وتجاوزاً للفوت ، الدمدمة الصادرة عن الطاقة المحرضة ، التوثب إلى كل مُتاق ، عند عبور الفواصل القضبانية ، ..... القطارات مقبلة ، مدبرة »[٤].

وكون أن القطار مرتبط عند **الغيطاني** بخبرة الكشف هو أمر واضح من خلال تساؤلاته الفلسفية القديمة التى ارتبط كثير منها فى وعيه بالقطار وكأنه يحضه عليها . يقول متسائلاً :

« امبارح راح فين ؟

لماذا نفس الجهة فى كل مرة ؟

لماذا لا يتجه القطار إلى الناحية الأخرى ؟

ماذا يوجد هناك فى بحرى ؟»

اما السؤال الأول فمنبعث منى ، صادر عن ذاتيتى ، قديم عندى ، اما الاستفسارات الأخرى فمصدرها القطار ، حضّ عليها واشتقها ، من هنا لا اعتبره للسفر إنما مصدراً للدهشة والعجب»(٥).

ورغم أن السؤال الأول المرتبط بالوعى الزمانى منبعث من ذاتية **الغيطاني** كما يصرح بذلك وهو ما يمكن أن نلحظه بوضوح فى كثير من أعماله ، إلا أن تجربة القطار ذاتها قد ارتبطت أيضاً بهذا الوعى الزمانى وعمقته كما نلاحظ فى ذلك العمل .

وفى تجربة القطار يتكشف لنا شىء آخر على قدر كبير من الأهمية فى رؤية **الغيطاني** : التناقض البادى فى الوجود نفسه أو فى تجربة الكشف عن الوجود .. تجربة القرب والبعد .. القرب الذى يُخفى والبعد الذى يُظهر .. القرب الذى ندنو فيه من حقيقة شىء ما ، ولكننا نكتشف أنه يفر من بين أيدينا كلما اقتربنا منه ، فى حين يتبدى لنا ننأى عنه أو ينأى عنا . يقول :

« القرب بُعد ، القرب وعْد ، الدنو يخفى ، النأى يكشف ، لا يرى المسافر إلا ما بَعُد عنه، اعمدة البرق المتشابهة ، المفردة ، الوحيدة رغم اتصالها ، تضطرب فى نظر المسافر لحظة محاذاتها ، تفلت إلى الخلف إذ يتجاوزها القطار فتتضح ، الا تبدو البيوت المستقرة قرب الأفق اكثر وضوحاً من تلك المطلة على الخطوط اثناء الاندفاع وطى المسار ؟

الا يشبه ذلك وضع الإنسان ، لا يرى نفسه إلا عند تمام انفصاله ، عن وقته ، عن موضع ارتبط به ، عن قوم احبهم واحبوه ،..... »(٦).

إن نفس هذا الوعى بالتناقض فى تجربة القرب والبعد هو ما نلاحظه أيضاً فى طبيعة التجربة الجمالية ذاتها كما بين لنا **سارتر** : فمهما اقتربت من اللوحة حتى لامست أنفك ، فلن ترى إلا الجانب الخاطئ منها .. لن ترى حقيقة اللوحة ذاتها كعمل فنى أو موضوعى جمالى؛ لأن الأشياء المصورة لا توجد أبداً على مسافة واقعية .. إنها كائنات متخيلة ، ومهما اقتربت منه فإنك تقترب فحسب من نسيج اللوحة لا مما يجب أن تراه.

والوعى بهذا التناقض فى تجربة القرب والبعد ماثل فى سائر رؤية **الغيطاني** .. فى تجربته إزاء الوجود بما فى ذلك الوجود الأنثوى سواء فى «خلسات الكرى» أو فى هذا العمل الذى بين أيدينا . فهذا واضح فى أول سطور «خلسات الكرى» حينما يردد متسائلا : «لماذا يكون القرب عند تمام الرحيل ...»(٧). وهو واضح أيضاً فى تجربة الوجود الأنثوى فى «دنا فتدلى» .. تجربة الأنثى المرتبطة هنا بالقطار والتى يحاول كما حاول دائماً أن يبقيها فى دائرة الخيال أو دائرة التمنى، لأنه يعرف حق المعرفة أن القرب بُعد .. أو أن القرب يكون عند تمام الرحيل .

والوعى بالتناقض البادى فى الوجود يتبدى أيضاً فى وصفه أو توصيفه لحركية القطار ذاته ؛ فعندما يبدأ القطار حركته وانطلاقه إلى الأمام :

« يبدأ تراجع الواقفين ، الأعمدة ، المظلات الساترة ، الباعة ، الحمالين ، المفتشين ، المخبرين ، الحراس ، الجدران ، تبدأ مفارقة العجلات للقضبان وديمومة التصاقها بها ايضاً ، وتلك صلة من الأمور الدقيقة التى تشغلنى وتروادنى فى خلواتى حتى الآن ، ذلك انها تحتوى على إجابات جمة لتساؤلات شتى ، لكننى لا اقدر على الإمساك بها وتصنيفها وتحديدها ، ذلك أن العجلات ملاصقة للقضبان ، مصممة بحيث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تفلت ، تلزمها، تتبعها أينما اتجهت ، غير أن الغرض لا يتم ولا يكتمل إلا بالمفارقة ، وبقدر سرعة مفارقة العجلات للقضبان يكون الإتقان وسرعة الانتقال ، لكن .. لننتبه ، فتلك الصلة مشروطة ، إذ لو جرى انفصال تام يقع المحظور ، ليتم القطار رحلته لابد أن تمتزج حركة العجلات والعلاقة بالقضبان ، عجلات مرسلة ، مدفوعة بالطاقة ، نافثة للحرارة ، قضبان متمددة ، متلقية ، ثمة فاعل ومفعول لاجتياز المكان وقطع الوقت ،لابد من اكتمال الضدين واتحادهما لتكون حركة»(٨).

هذا نص بديع لا يقوى عليه إلا أديب فينومينولوجى بالسليقة . وهنا أريد أن أتوقف برهة لأوضح ما أعنيه :

الفينومينولوجيا منهج لوصف خبراتنا الشعورية من خلال عملية تأمل انعكاسى reflction، فالذات هنا تنعكس على نفسها لتتأمل الموضوع كما يتداعى على تيار الوعى أو يتبدى للشعور . ولقد أنفق هوسرل Husserl معظم حياته فى تأصيل هذا المنهج الذى كتب فيه قرابة أربعين ألف صفحة ، وبين لنا قرابته الوثيقة من الرؤية الفنية . ومن أهم ما يميز هذا المنهج أو الأسلوب فى الرؤية هو الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للأشياء التى تحدث فى خبرتنا ، حتى إنه ليقال إن أحد تلاميذ هوسرل قد أمضى أثناء الحرب العالمية الثانية قرابة ستة أشهر ليصف ماهية صندوق البريد (أو لم يقدم لنا جاستون باشلار أيضاً وصفاً لماهية الصناديق والأدراج والدواليب !) .

والغيطانى هنا فى النص السالف - كما فى نصوص أخرى عديدة - يقدم لنا تجسيداً عملياً لتلك الرؤية الفينومينولوجية فى سطور قليلة .. سطور قليلة ولكنها تنفذ إلى أدق التفاصيل المرئية واللامرئية :فحركية القطار لا تحدث إلا من خلال تلك العلاقة الجدلية المعقدة بين العجلات والقضبان : العجلات التى لا تتحرك وتندفع إلى الأمام إلا عندما تطوى القضبان وتفارقها ، ولكنها فى الوقت نفسه تظل ملاصقة وملازمة لها ، وهكذا تمثل حركية القطار تجربة المفارقة والقرب فى وحدة واحدة ، وكأنها موحية بحركية الحياة ذاتها التى تحدث من خلال التدافع وصراع الأضداد فى الوجود.

والقطارات فى رؤية الغيطانى تعنى أيضاً الوعى بالزمان..

فعلى الرغم من أن القطارات التى عرفها وأدرك خصوصية كل منها لا حصر لها : فمنها ما عرفه بمواقيته ، ومنها الملكى ، وقطار الصحافة، والفرنساوى الذى بدا له قطاراً أنثوياً ، فضلاً عن القطارات الأوروبية الحديثة التى لم يحس فيها بمعنى القطار ورحيقه أو عبقه الخاص - رغم كل هذا فقد ارتبط القطار عنده بالوقت ، وخاصة قطار الثامنة المقبل على الصعيد :

« الثامنة . له الصبوحة ، وهداة المدرج ، ونعومة الوصلة ، الثامنة ، لا أحيد عنه أبداً ، قطارات شتى لكنه يظل المرجع والمصدر ، أول موعد عرفت ولم أغيره إلا بعد بدء أسفارى المنفردة بمعزل عن الوالدين والأشقاء . ربما أكون سافرت نطفة بين ثنايا أبى ومسعاه ، أو بويضة تنتظر على وسائد رحم أمى ، بالتأكيد رحلت جنيناً فيه وبه .. »(٩).

وعلى النحو نفسه ارتبط أغلب أهل الصعيد بقطار الثانية عشرة السريع المفتخر المارق نحو الجنوب ، فتطلعوا وصبوا إليه ، وتغنوا به فى تغريباتهم :

ياوابور الساعة اتناشر

يامقبل ع الصعيد

إنها تغريبة عمال التراحيل الفقراء ، وحنينهم إلى جنوبهم ، إلى أصل منطلقهم وبدء منشاهم .

وهنا أريد أن أتوقف وقفة قصيرة عند الوعى الزمانى أو الوعى بالزمان عند الغيطانى : فالزمان المجرد الخالص .. زمان الساعة .. هذا الزمان لا يعنى أى شئ بالنسبة لنا كموجودات بشرية . فالزمن الذى أعيه هو الزمن الذى أشعر

به .. الذى يعنى شيئاً ما بالنسبة لى. ولذلك ، فإن قطار الثامنة أو الثانية عشرة لا يكتسب دلالته وخصوصيته من دلالة الساعة نفسها أو الوقت المقترن بقيامه ، بل مما يعنيه هذا الوقت بالنسبة لموجود بشرى ما (بسبب اقتران الوقت بشئ ما وليس العكس) .

وفضلاً عن ذلك ، فإن الزمان لا يكون زماناً خالصاً لأنه زمان شعورى فحسب ، وإنما أيضاً لأنه زمان مكانى .. فليست هناك نقطة فى الزمن لها دلالة بذاتها مجردة عن المكان:

زعق الوابور ع السفر

انا قلت رايحين فين

حتغيبوا سنة ولا اثنين ؟(١٠)

فزمان الغربة المجهل أو المجهول فى هذه التغريبة التى يذكرها الغيطانى مرتبط أيضاً بمكان الغربة المجهل أو المجهول. ولذلك يقول الغيطانى:

« للمواقيت مواضعها ، وللأماكن مواعيدها ، اللحظة تعنى مكان ، وانفصام العرى بينهما يؤدى إلى عدم نجهله»(١١).

كم من فلسفة فى هذ القول البليغ . أليست هذه هى بعينها "الزمكانية " ؟ ألا نلمس هنا استبصارات أدبية خصبة تتعلق بطبيعة الخبرة الإنسانية التى كشفها لنا الفينومينولوجيون ، والوجوديون منهم خاصةً . أمثال : سارتر وميرلوبنتى؟ فالحقيقة أنه ليس هناك خبرة بأشياء خالصة ؛ فالخبرة المعاشة هى دائماً خبرة بأشياء تعطى لنا بلحمها ودمها. ليست هناك ألوان خالصة لا فى الحياة ولا فى الفن (أعنى اللوحة على سبيل المثال).. فهذا اللون الأحمر هو أحمر وبرى، أى أحمر خاص بسجادة من الصوف ومنتمٍ إليها . فالألوان الخالصة لا وجود لها إلا فى أنابيب أو حاويات الألوان وحدها. وليست هناك لذات حسية خالصة أيضاً.. فلذة الجنس - على سبيل المثال - ليست لذة حسية محضة ، أى ليست متعة ببدن محض؛ لأنه لا وجود لبدن محض ، بل هناك وجود فقط لبدن تسكنه روح . فالبدن المحض ليس سوى جثة . وحتى لذة الطعام ليست لذة حسية محضة كما يتوهم البعض . أو لم يخبرنا الغيطانى فى الخطوط الفاصلة كيف ترتبط لذة الطعام بالحنين إلى أماكن بعينها : فالعسل مع الطحينة ، والبرام الصعيدى هى صنوف من الطعام لها مذاقها الخاص بالنسبة للجنوبى فى لحظة ما ، خاصة إذا كانت لحظة فاصلة .

كذلك فإن الوعى بالزمان ليس وعياً بزمان خالص ، وإنما هو وعى بزمان شعورى .. مكانى.. حنينى ، زمان أليف يشبه المكان الأليف ويكون ملتحماً به على نحو لا تنفصم عراه .

القطار إذن يعنى الزمان .. والقطار أيضاً يعنى المكان ، ولنقل إنه يعنى الزمان الشعورى الملتحم بالمكان. وهذه «الزمكانية» تسطع فى نص آخر للغيطانى يرد فى سياق متأخر من عمله :

«القاطرة مطلع ، محملية الظهور ، ضجيجها ، نفثاتها ، زعقاتها ، صفيرها من قريب أو بعيد مثير للكوامن ، محفز على إدراك المجهول وتلويح بالوعد ، كان إصغائى إليها عبرمسافة فاصلة مفضفض لأحوالى ، مستدع لموروثى من نخيل وأعمدة برق وأسفار إلى و مِنْ طهطا وصحبة أسرتى واكتمالها ، كنت أظن المكان الفاصل مثيرًا لما أضمه وأصونه بعيداً عن الأنظار والأسماع ، لكن المسافة الزمنية أوعر ، ذلك أن المكان يسهل إدراكه بالطى ، أما الزمن فمستحيل استعادته إلا بالمخيلة . اختفت القاطرات البخارية الآن ، أحيلت إلى التقاعد منذ زمن بعيد ، آخر ما رأيته منها فى حقول قصب السكر كما ذكرت فى ذلك التدوين ، صارت إلى المتاحف ومدن الملاهى وكتب التاريخ ، غير أنها ما تزال تسعى عندى ، عبر مسافات لا يمكن تقديرها ، أو تحدد الأوقات اللازمة لقطعها أو المواضع المؤدية إليها »(١٢).

والقطار عند **الغيطاني** مرتبط أيضاً بالكشف: كشف العالم والتجول فيه وارتياده للمرة الأولى من خلال عملية تعرّف. ولذلك فإننا نجد الغيطاني في بداية الجزء الثاني الذي يحمل عنوان «قيام» يكتب فصلاً من فصوله القصيرة بعنوان «فُرجة» ، حيث يحكي عن بداية تعرفه على البحر واكتشافه له من خلال رحلة قيامه إلى الاسكندرية لأول مرة حينما كان لايزال طالباً في السادسة عشرة من عمره. لأول مرة يعرف البحر:

« لم أر البحر من قبل ، سمعت عنه من أبي عندما تحدث عن أقاربنا الذين رحلوا إلى الإسكندرية أحيانا يعني البحر النيل هكذا يطلق عليه أهلي في الجنوب البحر يعني هناك النهر خاصة في زمن الفيضان المعروفة بالدميرة»(١٣).

لأول مرة يعرف البحر والطريق الذي يطويه القطار في سعيه إليه ، والفرحة المقترنة بذلك . يقول واصفاً سعادته عند سفره الأول إلى البحر أو إلى الإسكندرية :

« صرت مرحاً خفيف الطي ، ذلك أنني وقفت على ما سرني ، لأول مرة سأركب الاتجاه المضاد.. الرصيف مغاير، والعربات تتجه إلى بحري وليس إلى قبلي...»(١٤).

إننا نلاحظ هنا أمرين : الأمر الأول أن السعادة هنا هي متعة الكشف .. هي تلك الحالة الطفولية البريئة من البهجة التي تقترن بمسلكنا حينما نتعرف لأول مرة على شيء ما .. إنها متعة تشبه متعة الطفل في اكتشافه للعالم . والأمر الثاني الذي نلاحظه هو أن الكشف مرتبط غالباً بالسير في الاتجاه المضاد .. المضاد للمألوف أو للطريق الذي اعتدناه .

وخبرة الكشف مرتبطة أيضاً بخبرة التأمل أو التوحد الذي يملي على المرء الانسحاب من الحياة اليومية بثرثرتها العارضة التافهة .. إنها خبرة الارتداد إلى الذات . ولقد ارتبط القطار عند الغيطاني بهذه الخبرة ، فالقطار هو الذي ألقى به لأول مرة في مواجهة البحر .. أو في مواجهة الأفق الممتد الحاض على التأمل :

«درجة من الزُرقة العميقة ، أزرق يولد من مثله، متصل بأفق يعلو مرتفعاً بصداه ، توجهت إليها ، ليس بالنظر ، ولكن بكل ما يمكنني إرساله أو تلقيه ، وهذا وضع بداته في تلك اللحظة ولزمته مراراً في أطوار أخرى ، لكن شرط نشوئه لا يكون إلا في مواجهة البحر ، أو فراغ ما ، أفق أطل عليه من نافذة ، شرفة على واد ، أو ذروة مرتفع جبلي ، أو أثناء تحليق علوي فوق البحر المحيط أو إحدى القارات الست ، عندما الزمه يكتمل انفرادي وتوحدي ، لا يعادل ذلك إلا اللحظات التي تسبق نومي ، وأبلغ فيها أقصى توحد بالذات ، بي ، وهذا من طبيعة الإنسان وكل المخلوقات الساعية ، فلا أحد يدلج إلى النوم بصحبة آخر . الأصل في الوجود الوحدة والعدم الذي ربما يؤدي إلى وجود آخر»(١٥).

والارتحال بالقطار ذاته يفسح مكاناً للتأمل والارتداد للذات ، وهو يقول في ذلك:

« ما بين ثباتي وانطلاق المواعيد إلى قبلي وإلى بحري تفجرت ينابيع أساي ، لم أفض إلى أحد ، ولم أقص أنبائي على مسمع ، تعرفت إلى إمكانية الحوار مع الذات ، والنظر إلى الداخل ، والأنس بالنفس ، واللوذ بالأنا ..»(١٦).

والقطار عند **الغيطاني** مرتبط أيضاً بالأنثى ، بالوجود الأنثوي الذي ألح عليه من قبل في خلسات الكرى ؛ ليس فحسب لأن القطار الفرنساوي بدا له أنثوياً بالمعنى المجازي ، وإنما أيضاً لأن القطار كان مكاناً للاقتراب من الأنثى.

« تتلاقى نظراتنا ، ابتسم فتجيء المجاوبة هينة ، سلسلة ، ميسرة . الحيز المؤطر لنا مساعد، يشكل ما نشترك في عناصر بادية، التواجد في مقصورة محدودة ، وبابها الوحيد مغلق علينا ، تسري المركبة بنا إلى اتجاه واحد ، ما يستعصي على التفسير أو التحديد ربما أكثر ، ربما يشكل هذا بداية صلة عابرة

او تمهد لتغيير مصائر ، لو جرى اللقاء فى صالة فسيحة ، او ساحة ، مكشوفة لأصبح التواصل وعراً والتماس غير مبرر ، لكن التواجد فى المكان المحدد ، والسعى إلى وجهة واحدة يقرب »(١٧).

والأنثى فى تجربة القطار هى الأنثى التى حاول الغيطانى أن يبقيها دائماً فى دائرة التمنى والترقب ، ولم يرد التمكن منها حتى لا يفقدها كما بين لنا فى «خلسات الكرى» وفى «دنا فتدلى»(١٨)؛ لأنه يعرف جيداً أن القرب بعد ، وأنه ما أن يبلغ شئ تمام اكتماله حتى يفر من، كما نوهنا إلى ذلك من قبل . ولذلك ظلت تجارب القطار الأنثوية فى هذا الإطار.. إطار القرب الذى لا يكتمل: إنه يشبه القرب من حقيقة الأشياء والجود، ولكنه يبقى قرباً لحظياً موقوتاً بالخيال أو باللحظة العابرة التى لا تدوم أو تبقى.

ونلاحظ أن تجربة الوجود الأنثوى المرتبطة بتجربة القطار تتصاعد وتتكثف فى الجزأين الأخيرين من «دنا فتدلى»: والجزء الأول يحمل عنوان «تأهب» ، والثانى «قيام»، والثالث «قرب». فهل تكون رحلة القطار هنا هى نفس رحلة الغيطانى ؟ وهل تكون تجربة القرب هنا (أو الرحلة إلى القرب) هى تجربة ما لا يمكن الاقتراب منه إلى حد الوصول النهائى ؟ وكأ الحياة فيما يرويه لنا الغيطانى رحلة دائمة فيها لحظات تأهب وقيام وقرب، ولكن ليس فيها بلوغ أبداً ودائماً ؛ لأن الحقيقة كما يقول لنا هيدجر «تحب أن تتخفى» ، أو لنقل مع أفلاطون: ليس فى وسع أحد أن يمتلك الحقيقة ، وإنما بحسبه أن يرغب فيها ، أن يحبها ويتمناها .

ولذلك تظل تجربة الغيطانى فى هذا الإطار .. تجربة الرغبة والتمنى تجربة القرب الساعى إلى بلوغ المنال ، وفى هذا تكمن تجربة الحقيقة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) انظر مقالنا : «تجليات الوجود الأنثوى فى «خلسات الكرى» ، مجلة إبداع ، العدد السادس - يونيو ١٩٩٨ .

(٢) نص اقتبسه د . يحيى هويدى فى كتابه : دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، سنة ١٩٩٥) ، ص ٢٣٦ .

(٣) جمال الغيطانى ، دنا فتدلى ، دفتر التدوين : الدفتر الثانى (القاهرة : مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى ، سبتمبر ١٩٩٨) ،ص ٩ .

(٤) نفس المصدر ، ص ٧ .

(٥) نفس المصدر ، ص١١ .

(٦) نفس المصدر ، ص ٨ .

(٧) جمال الغيطانى ، خلسات الكرى .

(٨) جمال الغيطانى ، دنا فتدلى ، ص ١٣ ، ١٤ .

(٩) نفس المصدر ، ص ٢٠ .

(١٠) نفس المصدر ، ص ٢٤ .

(١١) نفس المصدر ، ص ٢٦ .

(١٢) نفس المصدر ، ص ١٤٧ ،١٤٨ .

(١٣) نفس المصدر ، ص ٦١ .

(١٤) نفس المصدر ، ص ٥٩ .

(١٥) نفس المصدر ، ص٦١ .

(١٦) نفس المصدر ، ص ٩٦ .

(١٧) نفس المصدر ، ص ١٧٤ . مواضع متفرقة .

(١٨) انظر خلسات الكرى : مواضع متفرقة، وانظر : دنا فتدلى ، ص ١٣١ .

ماري تريز عبد المسيح

هيمنجواى
والسياسة الثقافية الأمريكية
حتى منتصف القرن

فى تقييم الثقافة الأمريكية عبر منظور ثابت ، تجاهلا لطبيعتها المتغيرة التى تتسم بالحراك المستمر، حيث تزخر بالتناقضات الناشئة عن صراع لم يتوقف منذ اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية عام1861، وتستمر توابع هذا الصراع حتى يومنا هذا. نشأ هذا الصراع منذ وصول المهاجرين المتمسكين بالتعاليم التطهيرية إلى العالم الجديد فى القرن السابع عشر ، حيث كانوا يرون فى التحقق المادى تقرباً إلى الله . وتتشكل تلك المفاهيم لتتخذ شكلا منهجيا فى فلسفة امرسن(1803-1882) المتعالية التى تنطوى على ثنائية تجمع ضرورة التحقق المادى ، إلى جانب الإيمان بالقدرة على تجاوز المادة . وقد تولدت عن هذا الصراع ثنائيات أخرى تشكلت وفقا للظروف التاريخية بها ، والثنائية الكامنة فى الثقافة الأمريكية تتمثل فى المواقف السياسية لمعظم كتابها ومفكريها، وهيمنجواى يعد مثالا على ذلك . فللوهلة الأولى ، يبدو هيمنجواى بعيدا عن تبنى نظرية سياسية ثابتة ، لارتيابه الشديد فى السياسة، والحكام ، والحكومات . وإن ابتعد هيمنجواى عن الجهر بآرائه السياسية فى كتاباته الروائية ، على الرغم من ممارسته السياسة فى الحياة العامة ، فلايعد هذا تناقضا . وسوف نسعى لتوضيح ذلك بإعادة قراءة هيمنجواى من منظور ثقافى ، يتناول إسهامه فى سياق تاريخى .

بإعادة قراءة هيمنجواى من منظور ثقافى نقدى ، لا يكون الهدف مجرد الكشف عن توجهاته السياسية ، بل الوعى بالتفاعلات التى اعترت الثقافة الأمريكية حتى منتصف الخمسينيات . وفى منعطف الألفية الثالثة ، حيث تغيرت القراءات التفسيرية للنصوص تغيراجذريا. نرى فى إعادة قراءة هيمنجواى ضرورة لمتابعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإرهاصات الأولى التى آثارت السجال القائم بين المرجعية النصية والمرجعية التاريخية للكتابة ، هذا السجال الذى تبلور فى العقود الأخيرة .

والقراءة التى تأخذ بالمرجعية التاريخية لا تقارب الثقافة وفقا لأنساق عامة . ومن ثم لا يجوز قياس مسار الثقافة الأمريكية وفقا لمسارات الثقافة الأوروبية لاختلاف الظروف التاريخية المؤثرة فى كل منهما . كما يصعب تقسيم الأدب الأمريكى إلى حِقب تتميز بخصائص ثقافية مشتركة احتذاء بالتصنيفات المتعارف عليها فى الآداب الأوروبية . وإن اتخذنا القرن العشرين نموذجا ، فلا تتعدد فيه الثنائيات المتصارعة فحسب ، بل إن كل طرفٍ من طرفى الثنائية تتعدد شواهدُه . لذا ، يذهب الناقد الأمريكى **فيليب فيشر** إلى أن التناقضات التى أدت إلى نشوب الحرب الأهلية الأمريكية ، ما زالت قائمة حتى الوقت الراهن فى الثقافة الأمريكية ، حتى أنه يطلق عليها " ثقافة الحرب الأهلية " لتأزمها الدائم .(" الدراسات الثقافية الأدبية الأمريكية منذ الحرب الأهلية "، ص.236).

والحراك المستمر فى الثقافة الأمريكية ، يدل على افتقارها إلى نسق محدد المعالم ، مثلما الحال فى الثقافة الأوروبية . الوضع السياسى فى أمريكا لم تهيمن عليه السلطة الملكية التى أفرزت المركزية، وهى النظام الذى ساد الواقع الاجتماعى فى أوروبا ، ودعمه . أما فى أمريكا التى لم تشهد نظاما ملكيا ، فالحرب بين الأجيال، لا تهدأ . وتبنى السياسة الاقتصادية على المضاربة ، حيث تتعرض التقنيات الاقتصادية للاستبدال والإحلال ، مما يترتب عليه حراك اجتماعى دائم ، وتغير بين الطبقات دون حدود . والنظام الملكى الذى ساد أوروبا قرونا ، قد رسخ مفهوم التوارث ، والحفاظ على الملكيات ، مما دعم السلطة القائمة . أما ثقافة الحرب الأهلية ، فالذات المتصارعة فيها ظلت تسعى إلى السيطرة الوقتية على موقعها لتظل مكانتها بلا دعائم ، ولاتورث بل إنه فى معظم الأحيان ، يغدو من الصعب الحفاظ على موقعها. ولافتقاد الثقافة الأمريكية الأنساق المتوارثة ، ولافتقاد اقتصادها الإقطاعيات لذوى الأنساب ، فهو اقتصاد دائب على التقويض والتشييد ، واستبدال الأنظمة ، وتغير القوى ، لذلك كله ، ينبغى مقاربة الثقافة الأمريكية من منظور تاريخى وليس انثروبولوجى فهى ثقافة مضاربة ، مثلما يعتمد نظامُها الاقتصادى على المضاربة . وبفهم السياسة الثقافية الأمريكية ، يمكننا مقاربة توجهات **هيمنجواى** السياسية من منظور مغاير ، حيث اختلط الأمر على معظم كتاب سيرته الذاتية فيما وجدوه تناقضا فى تصريحاته السياسية ، وكذلك لأنه لم يقحم فكره السياسى على كتاباته الإبداعية. كما أن هناك شبه إجماع على أنه يحمل نزعة فردانية ، حيث يؤمن بأن " الحكومة لا تكون على الصواب إلا إذا حلت قبضتها ". (**كارلوس بيكر**، قصة حياة Story Hemingway:a Life). أما فى استجابة **هيمنجواى** لليسار فى الثلاثينيات، فوفقا **لجيفرى ميرز** ،(سيرة هيمنجوايHemingway: ABiography) كان ذلك مجرد شهادة على تعاطفه مع الطبقات الكادحة . ويدعم **كينيث لين** فى كتابه(هيمنجواى) هذا الرأى لأنه يقرأ **هيمنجواى** : من منظور ، محافظ جديد ، ويتفق معهم **جيمز ميلو** فى ذلك ، حتى أنه فى كتابه حياة بلا نتائج (Hemingway: ALife Without Consequences) يحلل موقف **هيمنجواى** من مجلة الجماهير الجديدة

New Masses بوصفه موقفا فردانيا وليبراليا. ووفقا لميرز، كان لتواجد هيمنجواى فى إسبانيا فى أثناء الحرب الأهلية الأثر فى دفعه إلى اللامبالاة واليأس.كما يؤكد مايكل رينلدز فى كتابه هيمنجواى الشاب The، Young Hemingway، وقع الحـــرب السلبى على هيمنجواى حيث ولّد فيه الإحساس بالمرارة ، فابتعد عن السياسة حتى نهاية حياته .

ربما تكون هناك صعوبة فى تبين موقف هيمنجواى السياسى ، ولكن هناك قضايا تُلح عليه مرارا. فارتيابه فى السياسة والحكام جاء نتيجة فسادهم السياسى، الذى لم يتوان هيمنجواى عن فضحه. فمنذ بداية حياته العملية مراسلا صحفيا فى ولاية كانساس تناول الأحوال المتردية فى المستشفيات فى أثناء انتشار أحد الأوبئة . كما تأكد له فساد السياسة بعد اشتراكه فى الحرب العالمية الأولى ، حيث شاهد الآثار المترتبة على التنافس للزعامة السياسية فى أوروبا . كما عانى مع رفقاء جيله من الإحباط، وخير من عبر عن ذلك شخصية فريدريك هنرى فى " وداعا للسلاح "، مفصحا عن استيائه من الشعارات الكبرى التى يزعمها الساسة:" حتى بدت الأشياء العظيمة بلا عظمة."(1929، ص.185) وعند عودة هيمنجواى إلى الوطن بعد الحرب ، لم يقعده الإحباط عن كشف الفساد ، ففضح مؤسسى الجمعيات الخيرية ونهبهم للأعضاء تحت دعاوى فعل الخـــير ، ويتـــضح هذا فى مـــوقـــفـــه من هارسن باركر.(مؤسس «الجمعية التعاونية لأمريكا »). وقد استمر هيمنجواى فى كتاباته الصحفية الكاشفة ، وفى حـوار أجـراه مع مـوسـيلينى توصل إلى أنه « أعظم مـخـادع فى أوروبا »،(Toronto Dutelune: ص.225).

وضمن قائمة الساسة الذين تعرضوا لانتقاده هناك هارى ترومان (رئيس الولايات المتحدة الأمريكية١٩٤٥-١٩٥٣، والذى بدأ سياسة الحرب الباردة مع الشيوعية)، وخوان أنطونيو دى ريبيرا (دكتاتور أسبانيا)، ونستن تشرشل(رئيس وزراء بريطانيا فى الحرب العالمية الثانية، والذى رفض الإصلاحات التى اقترحها حزب العمال)، وايزنهاور(رئيس الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٥٣ - ١٩٦١ والذى شجع الحرب النووية)، كما انتقد إزرا باوند لميوله الفاشية .

ذلك الارتياب من خداع الساسة وتسلطهم جعله يبدو ليبراليا وفردانيا ، خاصة لرفضه الإذعان لأى قوى خارجية كانت ، سَواء تمثلت فى الحاكم ، أو الناقد ، أو الزوجـــة . ولم تمثل الدولة له ســـوى « أداة لفـــرض الضرائب ». رأى هيمنجواى أن على الكاتب الجاد ألا يتعرض لضغوط سياسية ، لصالح العمل الذى يشكل للكاتب الالتزام الأخلاقى الرئيسى . وهذا يفسر لنا الأسباب التى من أجلها كتب هيمنجواى إلى دوس باسوس فى 30 مايو1932 قائلا: « لن أكون شيوعيا لأنى أمقت الطغيان ، كما أمقتُ الإدارة الحكومية » (المختار من الخطابات . Selected Letters ص 360).كما كتب إلى اثيان كاشكين الذى ترجمه إلى الروسية أنه « لن يكون شيوعيا لأنه يؤمن بالحرية » . (المختار من الخطابات ،ص .419) .

وموقف هيمنجواى يتماشى والاستياء العام فى أمريكا - فى ذلك الوقت - من التاريخ المتعثر للاتحاد السوفيتى ، الذى ترتب عليه فقد الثقة فى حتمية تطبيق النظام الاشتراكى . كما تزامن ذلك مع ظهور النزعة

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

الأمريكية «Americanism»، التى شاعت فى الثلاثينيات احتفاء بالثقافة الشعبية الأمريكية ، فى محاولة تأكيد الهوية الأمريكية . عجل ذلك بانتهاء حركة الحداثة فى أمريكا وكانت قد نشأت فى نيويورك فى مطلع القرن ، واستعانت فى تنظيرها بالثقافة الأوروبية . كما ترتب على ظهور تلك النزعة الأمريكية النفور من الشيوعية بوصفها مفهوما سوفيتيا مستقدما من الخارج، واستبدلها بمبادئ النزعة الأمريكية وهى : الحرية ، والديموقراطية ، والفرصة المتاحة . وإن أدت تلك النزعة الأمريكية إلى إشاعة سياسة ثقافية تتسم بالمحافظة والانغلاق ، فمن جهة أخرى عملت السياسة الثقافية للجبهة الشعبية على تدعيم حركة النقد الثقافى فى مواجهة الراسمالية الاستهلاكية ، ويعد إسهام الناقد ماتيسن فى هذا المجال نموذجا على ذلك . وقد اختلفت هذه الجبهة الشعبية - فيما اختلفت - عن الحركات اليسارية الأخرى التى تألفت فى أمريكا فى أوائل القرن، والتى قدمت تنويعات متعددة على الماركسية . وظل اتجاه الجبهة الشعبية يجمع بين الرفض الجذرى للاقتصاد الاستهلاكى ، والعلاقة الملتبسة مع النظرية الماركسية ، وتتفق السياسة الثقافية لهذه النزعة مع اليسار الجديد الذى ظهرت بوادره آنذاك .

ومن ثم ، لا نجد تناقضا فى رفض **هيمنجواى** للشيوعية السوفيتية وتبنيه لليسار الثورى . ولكن لم يُشر أحدٌ من كتاب سيرة **هيمنجواى** إلى ترشيحه الزعيم الاشتراكى دبز للرئاسة عام 1932. وقد اكتشف كينيث كينامن مؤخرا أحد تصريحات **هيمنجواى** إلى ليليان روس عام 1984 ، أكد فيه أنه : « لم يصوت لصالح أحدٍ فى الرئاسة سوى يوجين بين دبز ، مؤسس الاشتراكية فى أمريكا . «(المختار من الخطابات،648) وبعد ثمانى سنوات من هذا التصريح ، أضاف **هيمنجواى** أنه قد رشح دبز لأنه الرجل النزيه المُلقى به فى السجن ، وكأن السَجن المكانُ الوحيد المتاح له .(المختار من الخطابات،ص.871) ولم يكن دبز مصلحا اجتماعيا فحسب ، بل كان من عمال السكك الحديدية ، ولديه وعىٌ طبقى ، وكان عضوا فى اتحاد العمال ومن منظميه، كما كان رائدا دعا لتأسيس اتحاد العمال فى العالم . إلى جانب ذلك ، ناهض التدخل الأمريكى فى الثورة المكسيكية ، واشتراك أمريكا فى الحرب العالمية الأولى ، كما احتفى بنجاح الثورة البلشفية عام1919.

وقد ألحقت به تهمة التجسس بعد خطاب ثورى ألقاه وأودع السجن .

تعاطف **هيمنجواى** مع اليسار الثورى فى أوروبا، كما أيد الثورى المكسيكى بانشو بيبا . ومع ذلك نبذ من يرفعون شعارات الراديكالية الذين انتشروا فى أمريكا . ففى خاتمة روايته الموت بعد الظهيرة (1932،ص.278) يعلن عن رفضه الأفكار الراديكالية الأوروبية التى شاعت آنذاك . وفى جبال أفريقيا الخضراء يصف نيويورك بالديدان المحتشدة فى زجاجة ، تتغذى من مصدر واحد. (1935،ص .21-22). فقد خشى **هيمنجواى** من التدخل الإيديولوجى أو الحِزْبِىّ فى الإبداع . وحينما أعرب له بول رومين عن أمله فى أن يكتب فى موضوعات تحمل قيمة اجتماعية بدلا من الكتابة عن الثيران والجيل الضائع، أجابه **هيمنجواى** إن ذلك الاقتراح يصيبه بالغثيان : « أنا لا أتبع الصيحة السائدة فى السياسة والأدب والدين ». (المختار من الخطابات ،ص.363).

وإذا كان **هيمنجواى** قد رفض الزج بآرائه السياسية فى أعماله الإبداعية ، فقد مارس السياسة فى الواقع ، فتوجه إلى أسبانيا عام 1930 بعد عزل الدكتاتور بريمو ريبيرا ، ورحيل الملك الفونسو الثالث وذلك لتقديم تغطية صحفية للأحداث هناك . ولكنه انجذب للمشهد السياسى الذى كان يواجه أزمة فجرتها الانقسامات بن الجمهوريين الذين كانوا يمثلون الغالبية العظمى من القوى السياسية . وتعرف إلى لويس كينتانيا الراديكالى النزعة. كما أيد ما ورد فى دستور الجمهورية الثانية الذى أعلن إسبانيا جمهوريةً ديموقراطيةً للعمال فى نظامِ حكمٍ ينبنى على الحرية والعدل . تبنى هيمنجواى آمالَ الشعبِ الإسبانى طوال فترة الحرب الأهلية التى دامت خمس سنوات .

وربما تكون روايتُه لمن تقرع الأجراس (1940) من أعظم أعْمَاله لتجاوزها النزعة الحزبية الضيقة ، حيث تظهر فيها بشاعة الفاشية ، إلى جانب بشاعة الأساليب المستخدمة لمحاربة الفاشية على السواء ، وذلك لاقتناعه بأن الكاتب فى تحريه الدقة يجب عليه الابتعاد عن الدعائية الزائفة ، المرهونة بالأحداث العابرة ، والتى سرعان ما تنتهى بانتهائها. فمهمة الكاتبِ هى إنجازالكتابة ، بينما مهمة الثورى إنجاز الثورة ، وهما اختياران يتطلبان الالتزام إلى أقصى الحدود ، وتجاوز الذاتية . فالكاتب يستجيب للنضال الإنسانى وللإنسانية. وقد قال **هيمنجواى** لجوزيف نورث إنه يتعاطف مع الشيوعيين حينما يمارسون دور المحارب ، ولكنه يمقتهم حينما يؤدون دورر الكاهن . (بيكر: قصة حياة ،ص 330). كره الشيوعيين لازدواجيتهم ، ولاستخدامهم العنف ، لكنه ظل مقتنعا بأنهم يمثلون النظام الوحيد القادر على إنقاذ الجمهورية الإسبانية .(المختار من الخطابات،ص 794.)

وعلى الرغم من أن إقامته فى إسبانيا قد حفزته على العمل السياسى ، فقد توقف عن ذلك فى كتاباته الإبداعية عند عودته للولايات المتحدة . وكان يستاءُ من تناول بعض الكتاب لمسألة الثورة بشكل سطحى دون التسلح بالمعرفة اللازمة للتاريخ ودون أن تتوفر لهم ملكة التحليل السياسى . لذلك ابتعد عن التصريح الفج بآرائه السياسية فى إبداعاتِه .

وحينما اندلعت الحرب العالمية الثانية بدأ **هيمنجواى** فى محاربة الفاشية فى وطنه ، وتعاون مع جريدة الجماهير الجديدةNew Masses. وقد أثارت كتاباتُه التيار المحافظ ، فوضعه السناتور مكارثى ومخبروه تحت الرقابة ، خلال الهيستريا المضادة للشيوعية التى اجتاحت أمريكا فى الأربعينيات والخمسينيات . وظل **هيمنجواى** مراقبا من قبل جهاز المخابرات الفيدرالية FBI حتى وفاته ، ولكن لم يرهبه جهاز المخابرات واتخذت استجابته شكل التحدى .

ولم يعان **هيمنجواى** من وطأة المخابرات الفيدرالية فحسب ، ولكنه تعرض هو والروائيون الآخرون للتهميش من قبل مدرسة النقد الجديد التى عرف عنها المحافظة ، ومناصرتها للحركات الفاشية . ومن الأسباب التى روجت لتلك المدرسة التخوف من القراءات التى تركز على المرجعية التاريخية فى الأدب ، ومحاولة تأكيد بعض المفاهيم الكليانية التى تلغى التاريخ ، بزعم أنها مفاهيم تمثل الطبيعة البشرية بوجه عام فى كل مكان وزمان ، هى فى واقع الأمر قناعٌ تتستر وراءُ نزعاتهم العرقية

والنوعية . وقد لاقت تلك المدرسة رواجا لما اتسم به جيل ما بعد الحرب بالعزلة نتيجة للإحباط العام . ترتب على ذلك الجو السائد توجه السياسة الثقافية الأمريكية نحو المحافظة ، حتى أن النزعة الأمريكية التى كانت قد عملت فى الثلاثينيات على التعريف بالخصوصية الأمريكية ، فى محاولة منها للقيام بدور أكثر إيجابية نحو اليسار فى العالم ، باتت تتوجس من الخطر الشيوعى المتعاظم الذى بلغ ذُروتَه فى مطلع الأربعينيات . وبما أن الرواية غدت أدبا احتجاجيا وثوريا ، رفضتها مدرسة النقد الجديد التى تمسكت بنقاء الأدب ، وضرورة ابتعاده عن السياسة ، ومن ثم انتقدت الرواية لمحاولتها إنماء الوعى السياسى وتحقيق تغييرٍ اجتماعى .

إضافة إلى ذلك ، ساعد الإعلام الأمريكى على تحويل طبقة العمال إلى طبقة برجوازية تدفعهم إلى الاستهلاك . ويعد الإعلام عاملا رئيسيا من عوامل الهيمنة على الطبقة الوسطى فى أمريكا ، وهى الطبقة التى أتيح لأبنائها الالتحاق بالجامعة فى الخمسينيات ، فكان من السهل عليهم التكيف مع تعاليم تيار النقد الجديد . ومن العوامل الأخرى المساعدة على تضخم الطبقة الوسطى فى أمريكا ، ما أسلفنا الإشارة إليه من افتقاد نظامها الاقتصادى إلى الطبقية المتوارثة ، وذلك للتحولات المستمرة فى نظم المعيشة نتيجة للاكتشافات المتتالية للأراضى البكر والتطور الصناعى . ولم يكن الحلم الأمريكى بالثراء هو المحرك الوحيد فى الحياة الثقافية الأمريكية . فالمفاهيم التطهرية التى تتغلغل فى النسيج الثقافى ، غدت عنصرا من عناصر الفكر المحافظ التى ترتاب فى التجديد حفاظا على الأعراف . ومع ذلك لم تتوجه السياسة الثقافية وفقا لهذا التيار وحدَهُ ، حتى وإن بدا هو المهيمن . فقد انشق عن هذا الفكر المحافظ تيارٌ معارض يسائل الأعراف التى باتت مطلقا لا يصلح لتفعيل الذات - أى جعلها فاعلة . يظل هذا التناقض الذى تنطوى عليه المفاهيم التطهيرية مفسرا لأوجهُ الصدام فى الثقافة الأمريكية ، بين المادة وما يتجاوز الوجود المادى - وهذا يمثل ازدواجية تنطوى على كثير من الالتباس . كما يقدم لنا تصوراً للمستقبل يتجاوز الحاضر بوصفه وجودا آنيا ، ويتجاهل الماضى بوصفه وجودا تضاءلت أو انتهت فاعليته .

وإن كانت مدرسة النقد الجديد قد تولدت عن المنحى المحافظ للتعاليم التطهيرية ، فقد تولد فى **هيمنجواى** روح الرفض للفساد أينما كان ، مما شجعه على التحرر من النزعة الأمريكية بمفهومها القومى الضيق لمساندة الثوار فى بلدان أخرى ، ومن بينها مساندته للثوار فى كوبا . فقد كان **هيمنجواى** قد تعرف إلى الدكتور خوسى لويس ايريرا سوتولونجو فى إسبانيا خلال الحرب الأهلية ، وصار طبيبه الخاص . واضطر خوسى لويس إلى الهرب من حكم بالإعدام صدر ضده من قِبل فرانكو ، وكانت كوبا منفاه المختار . وكان ايريرا قد تقابل وكاسترو أيام دراسته فى جامعة هافانا وكان منخرطا فى عمل مناهض للدكتاتور فولخنيو باتيسيا Fulgencio Batista. وكان **هيمنجواى** قد سبق له تأييد طرد الدكتاتور السابق خيرادو ماتشادو عام 1933 . كما تبرع بالمال لدعم الثوريين فى كوبا وإسبانيا بواسطة ايريرا سوتولونجو . كذلك تدخل فى انقلاب آخر فى جمهورية الدومينيكان لعزل رافائل ليورِيداس تريخييو Rafael Leoridas Trijillo. ويرجع إيمان هيمنجواى بثورة كوبا إلى إعجابه بقدرة كاسترو على اكتساب التأييد الشعبى .

ظل **هيمنجواى** يؤمن بالثورة اربعين عاما من حياته، على الرغم مما أشرنا إليه من فردانيته واستراباته من الساسة والحكام . وعليه ، يجدر بنا قراة نصوصه وممارساته ليس كصفيتين متنافرتين ، بل بوصفهما نصا يشهد على العلاقة بين الثقافة الرفيعة المتمثلة فى أدبه والانغماس السياسى الذى مارسه فى حياته ، فهما ظاهرتان متداعمتان ، ويصعب فصلُهما . وبقراءة حياة **هيمنجواى** من منظور ثقافى يتبين لنا أن ما كان يبدو تناقضا بين كتاباته وممارساته ، ما هو سوى شكل من أشكال الثنائية التى ما زالت تعترى الثقافة الأمريكية . تتمثل تلك الثنائية فى الإيمان بضرورة المادة ، والرغبة فى تجاوزها ، مما أفضى إلى صدامات متعددة فى التاريخ الثقافى الأمريكى . فإذا كانت السياسة الثقافية الأمريكية قد اعترفت بالمرجعية السياسية فى أوائل القرن ، وتجاهلتها فى منتصفه ، والآن ونحن على منعطف الألفية الثالثة ، وعلى ضوء التفسيرات الجِذرية التى طرأت على القراءات النقدية والإبداعية ، نرى فى التناقض الكامن فى السياسة الثقافية الأمريكية حتى منتصف القرن ، الإرهاصات الأولى التى أثارت الإشكال القائم بين اللامرجعية النصية من جانب ، والمرجعية التاريخية التى تبلورت فى العقود الأخيرة ، من جانب آخر .

المراجع

Baker ,Carlos . Ernest Hemingway: A Life Story . New York: Charles Scribner's Sons,1969

,ed. Ernest Hemingway: Selected Letteers,1917-1961). New York:Chaeles Scribner's Sons,1981.

Fisher,Philip. " American Cultural Studies Since the Civil War ." Redrawing the Boundries: The Transformation of English & American

Literary Stdies. Eds.Stephen Greenblatt & GilesGunn. New York: The Modern Language As

Fisher,Philip. " American Cultueal Studies Since the Civil War ." Redrawing the Boundries: The Transformation of English & American

Literary Stdies. Eds.Stephen Greenblatt & GilesGunn. New York: The Modern Language Association of Amei-can , 1992: 232-250 .

Hemingway, Earnest .AFarewell to Arms. Neew Yoek: Charles Scribner's Sons,1929 .

--.Death in the Afternoon.New York:Charles Scribner's Sons,1932.

-- Green Hills of Africa. New York:Charles Scribneer's Sons,1935.

-- For Whom the bell Tolls. New York: Charles Scibner's Sons,1940.

--.Dateline :Toronto,ed.William Whit.New York: CharleScribner's Sons,1985 .

Kinnamon, Kenneth."Hemingway and politics".The Cambridge Companion to Hemingway, ed. Scott Donaldson.Cambridge UP,1996.

Lynn, Kenneth .Hemingway. NewYork:Simon & Schuster ,1987.

Mellow, James R.Hemingway:ALife Without Consequences.Boston: Houghton Mifflin,1992.

Meyers, Jeffrey. Hemingway:ABiography.New York:Harper&Row,1985.

Reynolds, Michael .The Young Heemingway .Oxford: Basil Blackwell,1986.

ماهر شفيق فريد

فى الذكرى المئوية لمولده
رحلة همنجواى فى اللغة العربية

كخطفة برق عابرة ، ولكن كهرباءها المفزعة تعشى الأبصار لحظة، مر **إرنست همنجواى** (١٨٩٩-١٩٦١) بسماء أدبنا- شأنه فى ذلك شأن **كافكا وسارتر وكامو وإليوت وكولن ولسون** وآخرين ، مع تفاوت فى درجة الدوام والتأثير بطبيعة الحال .

كان **همنجواى** لدينا ، كما لدى غيرنا ، خليطا من الأسطورة والكاتب . الأسطورة هى ملحمة البطولة فى عصرنا وحس المأساة الذى يبتعث أطياف النظرة الإغريقية إلى الوجود ، والرجل الذى ما ببدنه موضع خلامن الجراح . أما الكاتب فهو الواقعى الصارم ، رجل القصد فى العبارة والأسلوب التلغرافى سواء كان مسرح عمله ولاية بتسبرج أو حانة أمريكية أو مخيما هنديا أو قطارا متجها إلى باريس أوجبل كالمنجارو أو قرب شواطئ كوبا أو إيطاليا الحرب العالمية الثانية أو إسبانيا الحرب الأهلية .وكما هو متوقع ، كانت الأسطورة أقوى حضورا لدينا من الحقيقة.

سأتناول فى هذه المقالة القصيرة ثلاث نقاط: ترجمات **همنجواى** إلى العربية ؛ ما كتبه عنه نقادنا وأباؤنا ؛ أثره فى القصة المصرية القصيرة .

ترجمت أغلب روايات **همنجواى** الأساسية إلى اللغة العربية وإن ظلت أشياء (مثل " جزر فى المجرى " "وجنة عدن ") تنتظر الترجمة . وتُرجم له قصص قصيرة كثيرة : ربما كان خير مترجميه هو **ماهر البطوطى**، وربما كان أسوؤهم بمعنى الاختصار إلى اللون والطعم والرائحة **بهاء أنيس** . وترجمت بعض فصول كتابه " عيد منتقل أو متغير الموعد" .وتغلب ظاهرة التكرار على الكثير من ترجمات أعماله : فهناك عدة ترجمات لروايات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

" الشمس تشرق أيضا" و"لمن تدق الأجراس " و" العجوز والبحر " . ومن أقاصيصه التى تُرجمت مرة بعد مرة : العجوز عند الجسر ، القتلة ، المعسكر الهندى ، مكان نظيف حسن الإضاءة (انظر البيليوجرافيا الملحقة) وغيرها.

كذلك ترجمت دراسات نقدية كاملة عنه منها:" إرنست همنجواى " **لفيلب يونج** ، و" إرنست همنجواى : الكاتب كفنان " **لكارلوس بيكر** ، و" باباهمنجواى " **لآرون هوتشنر**. وتظل هناك دراسات نقدية وبيوجرافية لم تترجم بعد مثل " أخى إرنست همنجواى " **لليستر همنجواى** (١٩٦٣) و" فترة تدريب إرنست همنجواى : السنوات الباكرة " **لتشارلز فنتون** (١٩٦١) و" إرنست همنجواى : الرجل وأعماله " بأقلام مختلفة وتحرير **جون ماكفرى** (١٩٥٠)

وترجمت بعض مقابلات أدبية معه، فضلا عن عدد من كتب النقد وتواريخ الأدب التى تضم فصولا أو صفحات عنه ، بالإضافة إلى المترجم فى المجلات والدوريات .

فإذا جئنا إلى ما كتب عن **همنجواى** بالعربية وجدنا كتابين عديمى القيمة تقريبا: " همنجواى حياته وأدبه " **لعلى محمد على** ، و" همنجواى : حياته وجيله المفقود " وهو ترجمة حرة قامت بها لجنة الرواد والمشاهير بدار ومطابع المستقبل بإشراف د.رءوف **سلامة موسى** .وهناك كتابات صحفية كثيرة لا يؤبه لها **للعقاد** - واأسفا !- **وصلاح عبد الصبور** - **وجلال العشرى وصبرى حافظ**، وكتابات أخرى ذات قيمة نقدية باقية مثل كتابات **رشاد رشدى ولويس عوض وهدى حبيشه وإدوار الخراط وماهر البطوطى**.

فرشاد رشدى فى كتابه " فن القصة القصيرة " يقدم نصية وثيقة لاثنين من أقاصيص **همنجواى** هما " عصفور كناريا لواحد " و" الرجل العجوز عند الجسر " كاشفا عن وحدة البناء والنسيج بهما واشتمالهما على بداية ووسط ونهاية وحل للعقدة ولحظة تنوير .

وفى مقالته " همنجواى ومعنى التجربة " (مجلة الكاتب ، أول أغسطس١٩٦١) يسعى **رشاد رشدى** إلى دحض الفكرة الشائعة القائلة بأن **همنجواى** كان يكتب ليسجل عصره، ذاهبا إلى أنه " لم يكن يعنيه أن ينقل إلينا نظرة معينة أو أن يبشر بفكرة يؤمن بها بل أن يثير فينا وجدانا ما عن طريق محسوسات شتى موضوعية تعادل هذا الوجدان" هكذا يطبق الناقد مفهوم المعادل الموضوعى عند **إليوت** على أعمال **همنجواى** وينوه بموضوعيته المحكمة الصنع وأسلوبه الذى يبدو طبيعيا تلقائيا مع تحليل لرواية " وداعا للسلاح"

ولويس عوض فى كتابه " الاشتراكية والأدب " يتحدث عن روايتين **لهمنجواى** هما " الشمس تشرق أيضا "و" وداعا للسلاح " كاشفا عن فلسفة **همنجواى** فى الحياة ، وخيوط الحب والحرب فى عمله ، ذاهبا إلى أننا " لانفهم فن **همنجواى** على حقيقته إلا إذا اعتبرناه حاشية عظيمة لقول إدجار فى " الملك لير " عند **شكسبير** العظيم : " إنما نحن كالذباب فى يد الآلهة ، وهم يلهون بقتلنا " .

وهدى حبيشة - وهى كالدكاترة **نور الشريف وملك هاشم** من أنبغ أساتذة الأدب الإنجليزى لدينا - تكتب فى مجلة " المجلة " (مايو ١٩٦٢) دراسة قيمة على وجازتها عن " **همنجواى** وفن القصة القصيرة " . عند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حبيشة أن همنجواى كاتب القصة القصيرة أهم من كاتب الرواية الطويلة ، وتحلل إحدى أقاصيصه - " تلال كالفيلة البيضاء" - لتكشف موضوعيته واقترابه من أساليب الفن الحديث عند بكاسوومانيس حيث " الخطوط المعبرةوالاستغناء عن الالوان الكثيرة وعن الظلال المتناثرة هنا وهناك ، فالاقتصاد والتركيز هما هدف الفنان".

وإدوار الخراط ، فى تقديم وجيز لترجمته قصة همنجواى "العجوز والجسر" يلخص خصائص أسلوب همنجواى فى كلمات : " اقتحم العالم بأسلوب بسيط شديد البساطة ، مؤثر ، مركز ، أسلوب مجرد منزه عن كل حشو و تسايل ، يمتاز بالكلمة الموجزة النقية والاختصار الخشن المكثف الملفوف حول نفسه لفا وثيقا دقيق الإحكام"

وماهر البطوطى فى مقدمات ترجماته الكثيرة لهمنجواى وفى مقالته المسهبة عن رواية " العجوز والبحر" (مجلة " تراث الإنسانية" ١٩٦٧) يقدم صورة متكاملة لحياة همنجواى وفنه مبرزا عنصر الترجمة الذاتية فى كتاباته .

إلى جانب هذه الكتابات توجد كتابات لمؤلفين مصريين باللغة الإنجليزية عن همنجواى : منها مقالة للطيفة الزيات عن " نظرية همنجواى فى الأدب " (مكتبة الأنجلو المصرية ، بلاتاريخ) ومقالة لمجدى لويس مرقص فى كتابه المسمى " كتاب معاصرون مكتبه الأنجلو " (١٩٦٩) وتحليل أسلوب لأقصوصة همنجواى" قطة فى المطر " قامت به عفاف المنوفى (مجلة " دراسات القاهرة فى الأدب الإنجليزى : مقالات فى تكريم مجدى وهبه" جامعة القاهرة ١٩٩٠) وأطروحة جامعية قيمة قدمتها إيفين هاشم تحت عنوان " تحليل بنائى لقصص إرنست همنجواى " وحصلت بها على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى من كلية الآداب بجامعة القاهرة فى ١٩٨٣.

ماذا عن أثر همنجواى فى أدبنا ، وفى فن القصة القصيرة بخاصة ؟ من الشائق أن نجد شيخا من أشياخ اللغة العربية كالأستاذ امين الخولى يلتفت إليه فنراه فى عدد من مجلة " الأدب" يحلل أقصوصة همنجواى المسماة " استفسار بسيط " من ترجمة محمد فكرى تحليلا بارعا يختمه بقوله : " ليست القصة القصيرة ديباجة مرصعة ولا ألفاظا منمقة ولا أحداثا لافتة ولا حركة عنيفة ولاهى عقدة دقيقة ولا حبكة متينة ، بل هى همسة ، أو لمسة ، أو خفقة، أو مسقط ظل ،أو شعاع ضوء، أو فتنة لون ، أو ما إلى ذلك من إيحاء الفن .. ومن هنا لا تكون كما يبدو عملا هينا"

والشاعر حسن فتح الباب فى قصيدة له عنوانها " أغنية وداع " (مجلة "الكاتب"،أول أغسطس ١٩٦١) يكتب:

كالنسر مقهوراً هوى

لم ينتظر نهاية المطاف
الشيخ مل رحلة البحار
وغاب فى مفازة التذكار

إلى أن يقول
لمن تدق هذه الأجراس
كاترين ماتت وهى تمنح الحياة
لم تكتمل عيونها بطلعة الوليد

وعلى نحو مشابه يكتب الشاعر العراقى **عبدالوهاب البياتى** فى قصيدته " طردية " :

كاترين ، وهى تلد الحياة

ماتت

فإذا جئنا للقصة القصيرة وجدنا عملا غريبا يكاد يُشفى على السرقة الأدبية **لمحمد البساطى** – وهو قاص موهوب أحترمه عموما - أعنى قصته المسماة " فى الظهيرة " (مجلة"المجلة" ، اكتوبر ١٩٧٠) وهى تبدو لى نسجا على منوال قصة **همنجواى** " العجوز عند الجسر " التى اشتهرت فى مصر حوالى عام ١٩٦١ حين ترجمها **رشاد رشدى** فى كتاب " فن القصة القصيرة " وكتب عنها فى جريدة " الأخبار "أثناء معركته النقدية انذاك مع **عبد القادر القط** . قد كان المرء ليغتفر للبساطى قصته لو انه أراد بها أن تكون محاكاة ساخرة parody **لهمنجواى** ، أو تدريبا exercise على نسقه، و كل أشكال من التأثر مشروعة ، ولكنه - فيما يبدو - يتصور جادا انه يكتب قصته الخاصة ، وهو موقف محير يحتاج لدرس مفصل

أما **ماهر شفيق فريد** ، فى أقصوصته " متوازى المستطيلات" (مجلة نادى القصة ، يونيه ١٩٧٠) فيكتب فى محاولة متصورة لابتعاث شبح **همنجواى** :

" كان البعض يعيشون فيه دون أن يشعروا به قط ، ولكنه كان يعلم أن كل شىء لا شىء ، ولهذا ترنم قائلا : لو شئنا الذى فى اللاشىء ، ليتقدس اسمك لاشيئا، لتكن مشيئتك لاشيئا، لثبات ملكوتك لاشيئا، كما في اللاشيء.

، كذلك علي اللاشيء ، لاشيئنا كفافنا ، أعطنا لا شيئا واغفرلنا لا شيئا، كما نغفر نحن للاشىء ولاتدخل لا شيئا فى لا شىء ، لكن نجنا من اللاشىء باسم اللاشىء لأن لك اللاشىء واللاشىء واللاشىء "

هذه السطور التى تتضمن محاكاة للصلاة المسيحية يعوزها الإيمان وتسودها روح عدمية خالصة ، أقرب إلى التجديف blasphemy –وهو تجديف ما كان ليقدر عليه سوى كاتب مسيحى كان عميق الإيمان يوما – تبتعث صلاة الرب : "أبانا الذى فى السموات ليتقدس اسمك ليات ملكوتك لتكن مشيئتك كما فى السماء كذلك على الأرض . خبزنا كفافنا اعطنا اليوم واغفرلنا ذنوبنا كما نغفر نحن أيضا للمذنبين إلينا ولاتدخلنا فى تجربة لكن نجنا من الشرير بالمسيح يسوع ربنا لأن لك الملك والقوة والمجد إلى الأبد آمين ." إنها نسج – تعوزه الأصالة – على منوال قصة **همنجواى** العظيمة " مكان جيد حسن الإضاءة " وفيها يفكر النادل مستخدما كلمة nada الاسبانية (ومعناها: لاشىء):

" مم يخاف ؟ لم يكن خوفا أو خشية ، بل هى لا شيئية يعرفها تمام المعرفة .. إن كان الأمر كله لاشىء ، والإنسان أيضا لاشىء ثم لاشىء ، إن الأمر كله كذلك، ولايحتاج إلا إلى النور وبعض النظافة والترتيب . إن بعض الناس يعيشون فى اللاشىء دون أن لايشعروا أبدا بحقيقته .. أما هو فإنه كان يعلم أنه لاشىء ثم لاشىء ، ولاشىء ثم لاشىء ، لاشيئنا الذى فى اللاشىء ، لاشىء اسمك ، لاشىء ملكوتك . لتكن مشيئتك لاشىء فى لاشىء ، كما هى فى اللاشىء ، اعطنا هذا أيها اللاشىء الملىء باللاشىء. لاشىء معك " (من ترجمة ماهر البطوطى) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا يلمس **همنجواى** - ومن ورائه مقلدوه - تاج القنود الأسود. وهناك كاتب تعلم بعض دروس من **همنجواى** هو الروائى الأردنى سابق الموهبة **غالب هلسا** . يقول فى كتابه " أدباء علمونى .. أدباء عرفتهم" : "كنا كتاب الستينيات فى مصر مع **هيمنجواى** على موعد . كان التجسيد الأدبى ، خاصة فى مجال القصة والرواية ، يطرح تحديات لم تستطع المدرستان الأدبيتان السائدتان آنذاك أن تردا عليهما : أعنى بالمدرستين : الرومانسية العربية التى بدأت **بالمنفلوطى** ، والواقعية الاشتراكية العربية " تعلم **هلسا** من **همنجواى** كيف يتخلص من الثرثرة الانفعالية الزائفة false pathos وكيف يستخدم" الانفعالات القوية والتكوينات الدرامية الكامنة وراءها " وتعلموا " كيف نتخلص من اللغة الرومانسية المترهلة ، اللغة التى لا تقول شيئا ، وإنما تكتفى بغنائية زائفة " .

ونحن نلمح شبح **همنجواى** - صاحب "موت فى الأصيل" - وراء كتاب **يوسف إدريس** " رجال وثيران" .

ويظل **همنجواى** جزءا كبيرا من حركة الواقعية فى أدبنا ، مع إيماءات رمزية شفيفة كالمطر الذى يهطل على البطل فى ختام رواية " وداعا للسلاح " بعد أن فقد حبيبته وابنه. إن واقعيته تتجسد فى قصصه وفى أقواله النقدية كقوله:

"عند كتابة الرواية يجمل بالكاتب أن يخلق أناسا أحياء : أناسا لاشخوصا.. فإذا كان الناس الذين يصنعهم الكاتب يتحدثون عن الأساتذة القدامى وعن الموسيقى وعن فن التصوير الحديث وعن الأدب أو عن العلم ، فإنه ينبغى أن يتحدثوا عن هذه الموضوعات فى الرواية. وإذا لم يكونوا يتحدثون عن هذه الموضوعات ، ثم جعلهم الكاتب يتحدثون عنها يكون مزيفا . وإذا تحدث عنها هو نفسه لكى يبين مدى ما يعرفه عنها فإنه يكون مستعرضا لعضلاته. وليس يهم مدى جودة العبارة أو التشبيه اللذين يستخدمهما ، فإنه إذا لم يضعهما فى المكان الذى يكونان فيه ضروريين بصورة مطلقة ، ولايمكن أن يحل شىء محلهما ، أفسد عمله بأنانيته "

(ترجمة ماهر شفيق فريد)

بيد انه يمكن القول عموما إن أثر **همنجواى** فى قصاصينا لم يكن بالعميق أو الدائم . هناك مؤثرات أخرى تنافسه: **فوكنر** الذى يلوح لى انه وراء ملحمة آل مستجاب التى يسعى **محمد مستجاب** - لبنة بعد لبنة - إلى إقامة مدحها مثلما تحدثنر**فوكز** عن آل سارتويس فى مقاطعة يوكناياتاوفا .وهناك **شتاينبك** الذى يلوح انه أثر فى مجموعة **سليمان فياض** القصصية الأولى " عطشان يا صبايا" (يقول ذلك الناقد الموهوب الذى أختصر فى عز شبابه - **وحيد النقاش**: " فى خلال بحثه عن نفسه سوف تحس فى بعض قصصه رنة تكاد أن تكون تقليدا مباشرا للكاتب الأمريكى المعاصر **شتاينبك** " المجلة " سبتمبر ١٩٦١) وبعض مؤثرات أمريكية أخرى - مثل سالنجر - أهون شأنا .

لماذا لم يكن أثر **همنجواى** أعمق من ذلك مع أن ظروفا كثيرة كانت مهيئة لاستقباله والتمكين له ؟

عندى أن السبب مزدوج : إن نظريته الرواقية إلى الحياة - grace under pressure كما يسميه-غريبة عن المزاج الشرقى الميال إلى الاتكال على قوة غيبية تأخذ بناصر الإنسان وتقيمه من سقطته. نظرة **همنجواى** -

وهو الملحد بالمسيحية - أقرب إلى نظرات **ماركوس أورليوس** وغيره من الرواقيين الداعين إلى الجلد والصبر على مكاره الحياة ، وهذا جانب من الوثنية اليونانية لم يرق لمزاج العربى - الميال إلى الرثاء للذات -قط . سبب آخر -فى اعتقادى - هو أن الكاتب العربى مهما حاول التزام القصد فى العبارة ومحاكاة أسلوب **همنجواى** التلغرافى يظل مثقلا بتراث بلاغى خارج الثقل يأبى العبارة الموجزة القاطعة الباترة إلا فى التوقيعات أو فى فرائد الأبيات . المصريون- كما كتب **طه حسين** فى مقالته" إجازة " بمجلة "الكاتب المصرى " فى الأربعينيات -" أصحاب فصاحة ولسن وفيهم غرور وعجب وهم يحبون أصواتهم ويحبون ألفاظهم ويحبون ما يصدر عنهم من قول أو عمل . وهم إذا بدءوا الحديث لم يعرفوا كيف يفرغون منه . وهم لا يفرقون بين الحديث الذى يسوقونه إليك وجها لوجه والحديث الذى يسوقونه إليك من أقصى الخيط " (ألوان ، دار المعارف). حقا إننا نجد مقاربة لإيجاز **همنجواى** فيمن يسميهم **إدوار الخراط** : تيار التشيىء أو التبعيد أو التحييد أو التغريب حيث نجدنا بإزاء "قناع للواقع ، قناع جُرد من كل لحمة ، مرئى بعين صاحية ، فى ضوء خارجى ، بارد ، متساوى التوزيع ، بنظرة زاهدة محايدة صارمة"(**الخراط**، مجلة الكرمل ، نيقوسيا، العدد ١٤، ١٩٨٤):كما عند **بهاء طاهر وابراهيم أصلان ومحمود الوردانى** . ولكن هذا التيار يظل هامشيا ، استثناء لا قاعدة .

ويظل **همنجواى** كاتبا عصيا على المحاكاة ، رغم إغرائه القوى وسهولته الظاهرية . ليس ثمة - كما كتب **جون وين** يوما - مدرسة **لهمنجواى** ، فهو يظل مثلا فريدا . أو كما يقول **إدوار الخراط** فى موضع آخر : إننا لم نعد نجد لقصصه " إلا مقلدين يتفاوت حظهم من البراعة ، وأسوؤهم هم المقلدون لها من بين شبان القصة العربية المحدثة إذ يفتقدون العمود الفقرى لها من أخلاقية **همنجواى** الخاصة ، ورؤيته الفردية المتميزة " (من الصمت إلى التمرد).

لكن **همنجواى** - بعد مائة عام من مولده (ولد فى ٢١ يوليو ١٨٩٩)ما زال يرود ساحة الوعى العربى كذلك الشبح المخوف الذى قال **ماركس وإنجلز** فى منشورهما الشيوعى إنه يرود أنحاء أوروبا فيثير فيها الهلع : شبح الشيوعية . إن جريدة " أخبار الأدب " (١٩٩٩/٨/٨) تسأل **نجيب محفوظ** : " أى بطل فى رواية أخرى تحب ؟ " فيجيب : " بطل الشيخ والبحر ". ويكتب **محمد مستجاب** فى عدد أغسطس ١٩٩٩ من مجلة " العربى " الكويتية : " الفائدة الكبرى التى جناها عجوز همنجواى بعد أن فتك السمك الصغير بسمكته الضخمة فى البحر أن امتلك حكاية ذات شأن يرويها فى سهرات المشارب " . **وإدوار الخراط** يسمى أول قصة فى آخر مجموعة قصصية له " بتاريخ الوقائع والجنون " : " ثلوج كاليمنجارو" . ماذا يكون معنى هذه المراودات الغامضة ، لا هى بالغياب القاطع ولاهى بالغواية الصريحة ؟ أغلب الظن أن قصتنا مع **همنجواى** لم تنته بعد ، وأن الرواية لم تتم فصولا.

همنجواى فى اللغة العربية ببليوجرافيا مختارة

(مكان النشر القاهرة إلا إذا نص على غير ذلك)

أعمال همنجواى المترجمة قصص قصيرة

- عصفور كناريا ، ترجمة د. لطيفة الزيات فى : قصص من الشرق والغرب : من مختارات البرنامج الثانى ، كتب ثقافية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، د.ت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- القتلة فى : من قصص الغرب ، ترجمة نخلة ورد ، منشورات الرواد ، دمشق ١٩٥١.

- وطن المحارب فى : من روائع الأدب العالمى ، ترجمة مؤنس الرزاز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠.

- مكان نظيف حسن الإضاءة فى : أيلول بلا مطر ترجمة جبرا إبراهيم جبرا دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٦٧ رجال بلا نساء: عشر قصص قصيرة ، ترجمة عطية القوصى ، مراجعة عبد المنعم شميس ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ (المحتويات : حياة إرنست همنجواى ، فى وطن آخر ، تلال مثل الفيلة البيضاء، القتلة ، ماذا تقول عن هذا الوطن ، استفسار بسيط ، الهنود العشرة ، كعصفور كناريا ، جبال الألب الجميلة ، سباق تتابع ، قصة مألوفة)

-حاضرة الدنيا : ترجمة ماهر البطوطى ، سلسلة روايات الهلال ، يونيه ١٩٨٦ (المحتويات : مقدمة : حياة همنجواى وفنه ، حاضرة الدنيا ، قطة تحت المطر ، المخيم الهندى ، تلال كالأفيال البيضاء ، مكان جيد حسن الإضاءة ، عشرة هنود ، ثلوج كلمنجارو) .

-العجوز والجسر فى : حوريات البحر ، قصص أمريكية ، ترجمة إدوار الخراط ، سلسلة روايات الهلال ، يناير ١٩٨٩ . الطبعة الثانية عن دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٥ .

- استفسار بسيط ، ترجمة محمد فكرى ، مع تحليل لأمين الخولى ، مجلة الأدب .

- عشرة هنود ، ترجمة رجب البنا ، مجلة الأدب ، يناير ١٩٦٠.

- عجوز عند الجسر ، ترجمة عبد القادر زايد ، مجلة الأدب ، أكتوبر ١٩٦١ .

- حب .. وحرب .. ولكن (العجوز عند الجسر) ترجمة بهاء أنيس ، مجلة الجديد ، ١٥ أغسطس ١٩٧٢.

-المعسكر الهندى ، ترجمة فؤاد قنديل ، مجلة القاهرة ، سبتمبر ١٩٨٦.

- مكان نظيف جيد الإضاءة ، ترجمة د . أحمد شفيق الخطيب ، مجلة القاهرة ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ .

- الانتظار ، ترجمة بهاء أنيس ، مجلة الجديد ، ١ فبراير ١٩٧٤ .

-حاضرة الدنيا ، ترجمة ماهر البطوطى ، مجلة الآداب ، بيروت .

- مكان نظيف حسن الإضاءة ، ترجمة ماهر البطوطى ، مجلة الثقافة .

روايات

- المهرجان ، ترجمة عبد الحميد سليم ، مطبوعات الجديد ، ديسمبر ١٩٧٥ .

-العجوز والبحر ، ترجمة د . غبريال وهبه ، مكتبة الأسرة ، الدار المصرية اللبنانية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

- المهربون ، ترجمة نور الدين مصطفى ، سلسلة روايات الهلال ، ديسمبر ١٩٨٤ .

- العجوز والبحر ، سلسلة روايات الهلال يوليه ١٩٧٤ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– لمن تدق الأجراس (جزءان) ترجمة مجد الدين حفنى ناصف ، مراجعة على أدهم ، سلسلة الألف كتاب ، دار القلم .

– ولاتزال الشمس تشرق ، ترجمة د. بديع حقي، دار العلم للملايين، بيروت، آذار ١٩٦١.

– الشيخ، البحر، ترجمة منير بعلبكي بيروت.

– لمن تقرع الأجراس ، ترجمة خيرى حماد .

مقابلات مع همنجواى

– إرنست همنجواى فى : مع الشوامخ فى أبراجهم ، ترجمة محمود مسعود ، كتاب الهلال، ديسمبر ١٩٨١ .

– حوار مع هيمنجواى ، قام به جورج يليميتون ، عرض وتلخيص صلاح هاشم مصطفى ، مجلة الأدب ، نوفمبر ١٩٦٨ .

– نصائح إلى الشباب ، ترجمة ماهر البطوطى ، مجلة الآداب ، بيروت .

كتب مترجمة عن همنجواى

– إرنست همنجواى ، تأليف فيليب يونغ ، ترجمة د محمود السمرة ، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت ١٩٦١.

– إرنست همنجواى : الكاتب كفنان ، تأليف كارلوس بيكر .

– بابا همنغواى ، تأليف أرون هوتشنر ، ترجمة ماهر البطوطى ، دار الآداب ، بيروت .

كتب مترجمة تضم فصولا أو صفحات عن همنجواى

– روجرب . هينكل ، قراءة الرواية : مدخل إلى تقنيات التفسير ، ترجمة د.صلاح رزق ، سلسلة آفاق الترجمة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مايو ١٩٩٩ .

– إيتالو كالفينو ، لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكى ، ترجمة فى التلمسانى ، سلسلة آفاق الترجمة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، فبراير ١٩٩٩ .

– ماركوس كنليف ، أدب الولايات المتحدة الأمريكية ، ترجمة سامى فهمى القليوبى ، مراجعة .. لويس مرقص ، سلسلة الألف كتاب ٥٥٨، مؤسسة سجل العرب ١٩٦٥

– الجيل الحائر بقلم آرثر ميزنر فى كتاب : الأدب الأمريكى ١٩١٠– ١٩٦٠ ، أبحاث جمعها وقدم لها روبرت سيلر ، ترجمة محمود محمود ، مكتبة النهضة المصرية ، د . ت .

– فرانك أوكونور ، مكان نظيف وحسن الإضاءة فى : الصوت المنفرد ، مقالات فى القصة القصيرة ، ترجمة د. محمود الربيعى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣

– آيان رايد ، القصة القصيرة ، ترجمة د . منى مؤنس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .

– كين مورتيز : إرنست همنغواى فى كتاب : جائزة نوبل للآداب : دراسة عن الأدباء الفائزين ، نشرها وارين فرنش ووالتر كيد ، تعريب إميل خليل بيدس ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، د . ت .

–رينولدز برايس : إلى إرنست همنغواى فى كتاب : فى الثناء على ما يبقى ، إعداد ستيفن برغ ، ترجمة رباح

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الركابى ، مراجعة د. موسى السودانى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .

– إيليا اهرينورغ، إرنست همنجواى فى كتاب : الفنان فى عصر العلم ومقالات أخرى ، لعدد من الكتاب ، ترجمة فؤاد دوارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الثانية ١٩٨٦ .

– ويليس ويجر ، الأدب الأمريكى أو رؤية عالمية ، ترجمة د . نظمى لوقا، دار المعارف ١٩٧٦.

– بول جونسون ارنست هيمنجواي المياه العميقة في: المثقفون، ترجمة د/ طلعت الشايب دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٨.

– كولن ولسن : روب غرييه وهمنغواى فى : المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث ، ترجمة أنيس زكى حسن ، دار الآداب ، بيروت الطبعة الثانية كانون الثاني ١٩٧٢.

– كولن ولسن: اللامنتمي ترجمة أنيس زكي حسن دار الأوبرا بيروت تشرين الأول ١٩٦٩.

– ليون هوارد ، في التراث الأمريكى محمد يس العيدطي مطبعة المعرفة د.ت.

– دبلار ثورب الأدب الأمريكي في القرن العشرين، ترجمة مصطفي حبيب مكتبة مصر، د.ت

–فيليب يونج: إرنست همنجواى فى: سبعة قصاصين أمريكيين ، إعداد وليم أوكنور ، ترجمة أحمد كمال يونس ، دار المعارف ١٩٨٣ .

– إرنست هيمنجواى فى : أعلام أمريكيون ، دائرة المعلومات الأمريكية ، د . ت .

–فردريك ج. هوفمن ، القصة الحديثة ، ترجمة بكر عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦١ .

–إيرل هـ . روفيت ، إرنست هيمنجواى والشمس تشرق أيضا فى : معالم الثقافة الأمريكية ، لعدة مؤلفين ، ترجمة د . نبيل راغب ، دار المعارف ١٩٨٠ .

– الفرد كازن ، تطور الفكر الأدبى الأمريكى فى القرن العشرين ، عرض وتلخيص ماهر نسيم ، دار المعارف ، د . ت .

مقالات مترجمة فى مجلات ودوريات

– مالكولم برادبرى ، أسلوب الحياة ، أسلوب الفن ، والروائى الأمريكى فى العشرينيات ، ترجمة عنيد ثنوان رستم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، السنة السادسة ، العدد الرابع ١٩٨٦.

– فردريك هوفمان ، فى الحرب وما بعدها ، ترجمة محمد نجيب لفتة ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، السنة الثامنة ، العدد الثانى ١٩٨٨ .

–إيلينا جوسيفا ، همنغوى من وجهة نظر سوفيتية ، ترجمة عبد الستار جواد شويليه ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، السنة الثامنة العدد الثانى ١٩٨٨ .

– انتونى سلايد ، مختارات من النقد السينمائى ١٩٤١–١٩٥٠ ، ترجمة باقر تويج (عن فيلم : لمن تقرع الأجراس ، بارامونت ١٩٤٣) مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة السادسة ، العدد الأول ١٩٨٦ .

كتب مؤلفة بالعربية

– إرنست همنجواى : حياته وأدبه ، على محمد على ، الدار القومية للطباعة والنشر ، د . ت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– همنجواى حياته وجيله المفقود ، لجنة الرواد والمشاهير بدار ومطابع المستقبل ، بإشراف د . رءوف سلامة موسى ، دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية ، ١٩٨٣ .

مقالات أو فصول أو أقسام من كتب

– يوسف إدريس (د) وداعا لهمنجواى فى بصراحة غير مطلقة ، كتاب الهلال ، اكتوبر ١٩٦٨ .

– غالب هلسا ، هيمنجواى فى : أدباء علمونى .. أدباء عرفتهم ، دار التنوير العلمى للنشر والتوزيع ، عمان ١٩٩٦.

– غالى شكرى (د) أزمة الجنس فى القصة العربية ، دار الشروق ١٩٩١.

– نبيل راغب (د) هيمنجواى (إرنست) فى : موسوعة أدباء أمريكا ، الجزء الثانى ، دار المعارف ١٩٧٩ .

– نبيل راغب (د) إرنست هيمنجواى فى : أدباء القرن العشرين (٢) ، سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

– لويس عوض (د) إرنست همنجواى : الشمس تشرق أيضا / وداعا للسلاح فى : الاشتراكية والأدب ، كتاب الهلال ، مايو ١٩٦٨ .

– رشاد رشدى (د) فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ، أكتوبر ١٩٧٠ .

– جلال العشرى : إرنست همنجواى : فى نهايتى بدايتى .. وفى فنائى حياتى فى : صرخات فى وجه العصر ، دار المعارف ١٩٨٢.

–إدوار الخراط ، إرنست همنجواى والكلاسيكية الجديدة فى : من الصمت إلى التمرد : دراسات ومحاورات فى الأدب العالمى ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، فبراير ١٩٩٤.

–عباس محمود العقاد ، التجاوب بين الأديب والحياة فى: يوميات : الجزء الثانى ، دار المعارف ١٩٨٢ .

– عباس محمود العقاد فاجعة كاتب الفواجع / همنجواى مرة أخرى فى : يوميات ، الجزء الرابع ، دار المعارف ١٩٨٥ .

– عادل عطاإلياس (د) العجوز والبحر فى : من الأدب العالمى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ .

–صلاح عبد الصبور : حرفة الرجولة فى : مدينة العشق والحكمة ، منشورات اقرأ ، بيروت ، د . ت . (أعيد طبعها فى كتاب صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة (٨) أقول لكم عن الأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢)

–صلاح عبد الصبور : ماذا تريد أن تكون ؟ فى : الأعمال الكاملة (٧) أقول لكم عن الحب والفن والحياة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١.

– أحمد محمد عطية ، أدب البحر .

مقالات عن همنجواى من مجلات ودوريات وصحف

– بنت الشاطىء (د) الشيخ والبحر ، مجلة الأدب ، يونيه ١٩٥٦ .

– السيد على محمود ، أخى إرنست همنجواى ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرض لكتاب ليستر همنجواى ، مجلة المجلة ، اكتوبر ١٩٦٦ .

محمد عبد الله الشفقى ، القصة القصيرة المعاصرة ، مجلة المجلة ، اغسطس ١٩٦٦ .

-صبرى حافظ ، صورة لهمنجواى ، عرض لكتاب ليلتان روس ، مجلة المجلة ، اغسطس ١٩٦٣ .

- نبيل حلمى ، هيمنجواء ، عرض لكتاب ستيورات ساندرس ، مجلة المجلة ، مارس ١٩٦٥ .

هدى حبيشة ، همنجواى وفن القصة القصيرة ، مجلة المجلة ، مايو ١٩٦٢ (اعيد نشرها فى كتابها : دراسات فى المسرح والأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦) .

نادية ضياء شكارة ، هيمنجواى والحرب ، مجلة القاهرة ١٥ ابريل ١٩٨٧ .

- محمد الشاذلى ، سيكولوجية الانتحار عند الأدباء (عن فرجينيا ولف وهمنجواى بمناسبة مناقشة رسالة دكتوراه من قسم علم النفس بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، لمكرم شاكر اسكندر) مجلة القاهرة ٩ يوليو ١٩٨٥ .

-رشاد رشدى (د) همنجواى ومعنى التجربة ، مجلة الكاتب ، أول اغسطس ١٩٦١.

- نور الدين مصطفى ، همنجواى والجيل الضائع ، مجلة الكاتب يناير ١٩٦٣ .

- ماهر شفيق فريد (د) مختارات من الشعر الأمريكى الحديث (فقرة عن همنجواى شاعرا)مجلة الشعر إبريل (ربيع) ١٩٩٠.

- محمد عبد السلام بيومى ، حول رواية لمن تدق الأجراس ، مجلة التحرير " ملحق أسبوعى لمجلةالثقافة ١٩ ابريل ١٩٧٤ .

- جلال العشرى ، إرنست همنجواى ، مجلة الشهر.

- لطفى صديق أحمد ، إدارة الكفاح بين همنجواى واكسوبرى ، مجلة المجلة ، ابريل ١٩٧٠.

-صبرى حافظ ، إرنست همنجواى ، مجلة نادى القصة ، يونيه ١٩٧٠ .

- رمسيس عوض ، الأغنياء والفقراء : قصة إرنست همنجواى ، مجلة المجلة ، سبتمبر ١٩٦١ .

- ماهر البطوطى ، همنجواى وإسبانيا ، مجلة الهلال .

- ماهر البطوطى ، همنجواى بعد ٣٧ سنة من وفاته ، جريدة أخبار الأدب ١٩٩٨

- ماهر البطوطى ، همنجواى على الشاشة ، مجلة الكواكب .

- ماهر البطوطى ، العجوز والبحر ، مجلة تراث الإنسانية ١٩٦٧ .

- ماهر شفيق فريد (د) ، امسكوا لصوص الأدب ، جريدة المساء ١٩٩٠/٧/٤

- بلا توقيع ، إرنست همنجواى تأليف فيليب يونج ، مجلة الشهر .

- أحمد منيب ، الواقعية فى أدب همنجواى ، مجلة الشهر .

- نجيب محفوظ ، لم اكتب ماأندم عليه ، جريدة أخبار الأدب ١٩٩٩/٨/٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ محمد مستجاب ، واحة العربى ، مجلة العربى ، الكويتية ، أغسطس ١٩٩٩ .

قصائد عربية عن همنجواى أو تاتى على ذكره

ـ عبد الوهاب البياتى ، طردية ، فى كتاب : مداخل لتحليل النص الأدبى ، النقد الأدبى فى منعطف القرن (٣) ، إشراف د . عز الدين اسماعيل ، مطابع المنار العربى ١٩٩٩

ـ حسن فتح الباب ، أغنية وداع إلى إرنست همنجواى ، مجلة الكاتب ، أول أغسطس ١٩٦١ (ثمة تحليل لها بقلم أحمد لطفى فى مقالته " حول قضية الشعر " مجلة المجلة ، سبتمبر ١٩٦١).

قصص عربية تشى بأثر همنجواى

ـ يوسف إدريس (د) رجال وثيران ، مكتبة مصر ، الطبعة الثانية ١٩٨١ .

ـ إدوار اخراط ثلوج كاليمنجارو فى : بتاريخ الوقائع والجنون ، مركز الحضارة العربية ، أكتوبر ١٩٩٨ .

ـ ماهر شفيق فريد ، متوازى المستطيلات ، مجلة نادى القصة يونيه ١٩٧٠(أعيد طبعها فى مجموعته : خريف الأزهار الحجرية ، سلسلة كتاب الواهب ، قطاع الآداب بالمركز القومى للفنون والآداب ١٩٨٤).

ـ محمد البساطى ، فى الظهيرة ، مجلة المجلة ، أكتوبر ١٩٧٠ .

كتابات بالإنجليزية لمؤلفين مصريين :

-Afaf EL-Menoa fy (Dr),Heminggway's Cat in the Raina':An lrstance of stylistic Aralysis ', Cairo studies in English Essays in honour of Magdi Wahba ,University of Cairo , 1990

-Evine Hashem(Dr.) A strctural Analysis of Errest Heminsways' Fiction, unplished ph. D. dissertation , Departmcnt of English , faculty of Arts , Cairo University , 1983.

-latifa El Zayat (Dr.) Hemingway's literary Theor, The Arglo - E ggyptian Bookshop , n.d.

- Magdi Louis Morcos , Contemporary Authors , The Argo - Esyptian Bookshp, 1969.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحسين فوزى: المصور الحفار

(١٩٠٥-١٩٩٩)

أقام المركز القومى للفنون بالتعاون مع جمعية نقاد الفن التشكيلى حفل تأبين للفنان المصور الحفار: **الحسين فوزى**، الذى أثرى الحركة الفنية بإبداعاته فى مجالات التصوير والحفر، بجانب أستاذيته التى يدين له بها كثير من ألمع فنانينا المعاصرين.

إن الفنان **الحسين فوزى** مثال للقدرة على الإبداع فى المجالات الفنية المختلفة، حيث تعددت مجالات إبداعاته ما بين الرسوم الصحفية، ورسوم الكتب والمجلات، وكذلك إسهاماته فى رسوم مجلات الأطفال. هذا بجانب إبداعاته الفنية الخالصة فى مجال التصوير مع ريادته فى مجال الحفر الفنى. وتتميز أعمال الفنان بقدرته على إبراز أعماق الشخصيات من الناحيتين التشريحية، والتعبيرية، وقد استطاع فى كثير من هذه الأعمال أن يطور فن الرسم الصحفى، فلم يصبح مجرد عمل فنى مجاور للنص بل تحول به إلى لوحة نابضة تنطق بكل اقتدار عن شخصيات العمل، محققاً إضافة ورؤية فنية موازية لإبداع الكاتب، وقد تميزت أعماله أيضاً بتكنيك متميز، وتطورت معالجاته الواقعية والتعبيرية ذات الزوايا والحركات والتعبيرات التى يمكن أن يكون لها روح الأداء المسرحى والتعبيرى، تطورت فى اتجاه التبسيط، وأضافت معالجاته للأشكال اتجاهاً جديداً مفاجئا فى مسيرة أعماله، حيث بعد عن البناء المتراكب للشخصيات وعلاقتها بخلفية اللوحات، واهتم بعناصر أخرى بسيطة تعتمد على الكتلة واستقرارها، وما عاد هناك اهتمام بالخلفيات، بل بخلق حوارية عذبة ما بين الضوء وهو يتسلل إلى الكتلة ليحد من صلابتها الصماء ويضفى عليها روحاً، وبين الأبيض والأسود، هذا غير ما عرف عن رسومه الأولى وخاصة الرسوم الصحفية، وكانت أعماله هذه منبئة عن عمق فلسفى يدعو إلى التأمل الصامت، ومخاطبة الأعماق بدلا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانفعال الصاخب والاهتمام بالتفاصيل الزائلة.

بدأت الاحتفالية بافتتاح قاعة لأعمال الفنان فى مراحل متنوعة بمتحف الفن الحديث بالأوبرا، ثم تلا ذلك ندوة قدمها الناقد **محمد حمزة**، فعرض فيها لحياة الفنان من بداية ميلاده بالقاهرة فى سبتمبر ١٩٠٥، وحصوله على دبلوم الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٢٨، ثم سفره فى بعثة إلى باريس من عام (١٩٢٩ ـ ١٩٣٤)، ودراسته للتصوير الزيتى مع الأستاذ «**فوجيرا**»، كما درس الحفر بمدرسة استين بباريس، ودرس الزخرفة بالمدرسة العليا للفنون الزخرفية بباريس، حيث اشترك فى صالون باريس عام ١٩٣٣، واشترك فى بينالى فينيسيا ١٩٣٨ وبعد عودته أسس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٣٦، وكانت وقتها تسمى «مدرسة الفنون الجميلة العليا» بدرب الجماميز، ثم استمع الحضور لتسجيل صوتى للفنان فى حوار أجراه مع ابن شقيقه المهندس **عادل فوزى**، تحدث الفنان عن بداياته وذكرياته الأولى

غلاف الكتالوج

وتشجيع جده **عبدالله باشا فوزى** واهتمامه بموهبته، وكذلك العوامل التى أثرت على تغييره لأسلوب رسومه الأولى الأكاديمية إلى أسلوبه المتميز.

وذلك عندما كلف بالإشراف على أعمال الطلبة فى مرسم الأقصر، حيث الضوء الباهر، بينما رأى النساء هناك يرتدين(الملس) فيظهر شكلهن (كقمع السكر). وعندما يجلسن يصبحن ككتلة من الحجارة الملساء، مماثلة للأحجار الموجودة فى نيل الأقصر وأسوان. وقد تأثر الفنان بهذا التكوين والكتل المجسمة التى تظهر فيها الظلال وتختفى التفاصيل مؤكدة للكتلة، مع تنغيم مقتدر يؤكد الحركة وتأثيرات الضوء.

ثم تحدث الفنان **أحمد نوار** بعد ذلك عن معايشته للفنان عندما كان أحد تلاميذه بكلية الفنون الجميلة وتشجيعه له، وذكرياته عن لوحته الشهيرة «الدلالة» التى أبدعها الفنان عام ١٩٤٠ وكانت لوقت طويل بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وهى لوحة تعبر بأصالة عن حياة بلده التى عشقها وشعر بنبضها الصادق. وهى إحدى اللوحات التى تعبر عن المكان والعصر لفترة عاشتها البيوت المصرية، وهى بحق تحمل إجادة فى التعبير والتكوين لوناً وحساً وتطويعا للمادة الخام. كما تكلم عن لوحة «السقا» وكان قد أهداها لكلية

الفنون الجميلة بالمنيا، ولوحة «الفلاحة» تملأ الجرة، ولوحة «الموسيقى الشرقية» وكذا لوحة «مصر يا قلة العطشان» مما يجعله فناناً تعبيرياً متميزاً كما كان فناناً واقعياً.

تحدثت بعد ذلك الفنانة **مريم عبدالعليم** كواحدة من تلاميذه أيضاً وعرضت ذكرياتها الدراسية عنه كأستاذ يشجع المواهب والمذاهب الجديدة وكذلك مرحلة تأسيسه لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ولوحاته التى تجمع التكامل الرائع بين الفنين الفرعونى والإسلامى، وذلك بعد استيعابه وتشربه للقيم الفنية المصرية القديمة فى أثناء إشرافه على بعثة مرسم الأقصر مع قيم الإبداع الفنى الإسلامى، وظهر ذلك فى أثناء تنفيذه لمجموعات مساجد القاهرة ومآذنها.

تكلم الناقد **كمال الجويلى** عن نشاطات الفنان **الحسين فوزى** المتنوعة وأعماله المتحفية التى قدمها لمتحف الحضارة معبراً عن العصر العربى والعصر الحديث وخاصة لوحة «البرلمان»، وهى من أكبر اللوحات الموجودة، بمتحف الحضارة.. وكذلك لوحة تمثل افتتاح **محمد على** لمدرسة الطب، وهى موجودة بمتحف التعليم، ولوحة استقبال الشعب لرجال الثورة عام ١٩٥٢ بالمتحف الحربى، وأعمال كثيرة موجودة بمتاحف الفن الحديث والمتحف الفنى ومتحف المنصورة (دار ابن لقمان) وريادته لمدرسة خاصة، فى فن الصحافة التى تنم عن أسلوب متميز - حتى سمى بأبى الفنانين الصحفيين، ومن أشهر أعماله ما قام به فى مجلة المصور، كما قام بعمل رسومات داخلية وأغلفة عديدة لمجلات كثيرة، فضلا عن رسوماته التعبيرية، مثل رسوماته فى قصة (حته أرض) ولوحاته لرواية **نجيب محفوظ** (أولاد حارتنا) الشهيرة، التى نشرت بجريدة الأهرام عام ١٩٥٩. ومشاركاته بالأغلفة والرسومات الداخلية لمجلة الرسالة **ليوسف السباعى**، ومجلة الأطفال «على بابا» وشارك الفنان **حازم فتح الله** فى سرد ذكرياته عن تأثره فى الطفولة برسوم **الحسين فوزى** فى المجلات والصحافة وعن تتلمذه على يديه بكلية الفنون الجميلة.

لقد ظل الفنان الرائد **الحسين فوزى** أميناً مع نفسه ومع فنه محباً لبلده، فتحية نهديها ويهديها إلى روحه ومحبى فنه وطلبته من الأجيال المتعاقبة الذين أصبحوا اليوم أساتذة كباراً مستمرين فى حمل مشعل الفن، وستظل مدرسته الفنية نابضة فى قلوب عاشقى الفن والفنانين.

نجوى شلبى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الراوى فى روايات محمد البساطى

في السابعة من مساء يوم السبت، الرابع من سبتمبر ١٩٩٩، نوقشت بكلية الآداب، جامعة القاهرة ـ قسم اللغة العربية وآدابها، رسالة الماجيستير المتقدم بها الباحث **شحات محمد عبد المجيد** وتكونت لجنة المناقشة من: الأستاذة الدكتورة **الفت كمال الروبي** ـ مشرفة، وكل من الأستاذ الدكتور **صلاح فضل** والأستاذ الدكتور **سيد البحراوي** ـ عضواً وقد أجيزت الرسالة ـ بعد مناقشتها ـ بتقدير ممتاز.

١ ـ تتناول الدراسة موضوعاً محدداً هو (روايات **محمد البساطى** الخمس الأول: **التاجر والنقاش، المقهى الزجاجى، الأيام الصعبة، بيوت وراء الأشجار، صخب البحيرة**)، ومن مدخل نقدى بعينه هو (**الراوى**). ومحمد البساطى واحد من كتاب الستينيات أو ما أطلق عليه جيل «الموجة الجديدة» أو «الحساسية الجديدة»، وكان يقصد به ذلك الجيل من روائيين وكتاب قصة قصيرة ظهرت نصوصهم الإبداعية مع بداية الستينيات، ثم أخذت فى التنامى مع توالى العقود الثلاثة التاليات وكان ذلك التتابع الإبداعى ـ بالطبع ـ فى مسارات متباينة حيناً ومتقاطعة حيناً آخر: **إدوار الخراط، صنع الله إبراهيم يحيى الطاهر عبد الله، إبراهيم، أصلان، جمال الغيطانى، بهاء طاهر، عبد الحكيم قاسم، يوسف القعيد**... وغيرهم كثير.

ومحمد البساطى كاتب للقصة القصيرة بداية، إذ سبق نتاجه القصصى إبداعه الروائى، حين صدرت مجموعته الأولى (**الكبار والصغار**) عام ١٩٦٨. ثم أتبعها بمجموعته القصصية الثانية (**حديث من الطابق الثالث**) عام ١٩٧٠. وبعد ذلك، توالى نتاجه الإبداعى متراوحاً بين القصة القصيرة والرواية ـ وكلا النوعين لديه يحيل إلى الآخر ـ حتى روايته الأخيرة (**وياتى القطار**) التى صورت هذا العام ١٩٩٩. وبذلك، تعد كتابات

البساطى نموذجاً جيداً لدراسة واحد من كتاب الستينيات لايزال صوته الإبداعى متردداً فى حياتنا الثقافية إلى الآن.

فضلا عن ذلك، فكتابة البساطى أثارت - حول استخدامه سرداً يعتمد تقنية «التبئير الخارجى» غالباً، حيث يتم رصد المشهد من الخارج واصطناع مسافة بين الراوى والمروى. وهو أمرٌ أثار جدلاً كبيراً ولفت انتباه كثير من النقاد والباحثين دون أن يحظى بدراسة معمقة ومستقلة.

والبحث فى مفهوم «الراوى» بحثٌ متصلٌ اتصالاً وثيقاً بالسؤال عن «وجهة النظر Point of View»، أو هو سؤال حول «علاقة الراوى بالقصة التى يحكيها»، كما يقول برسى لوبوك Percy Lubbock فى كتابه «صنعة الرواية The Craft of Fiction»، الأمر الذى دفع الباحث إلى دراسة مفهوم «الراوى» وعلاقته بمفهوم «وجهة النظر» منذ هنرى جيمس وبرسى لوبوك، مروراً بواين بوث ونورمان فريدمان ورولان بارت وكزفيتان تودوروف حتى جيرار جينيت وف.ك. شتانزل وشلوميت ريمون - كينان وبيير ڤيتو وغيرهم كثير من الباحثين والباحثات.

٢ - يتكون هذا البحث من مقدمة، ومدخل نظرى، وبابين تطبيقيين، وخاتمة. فى المقدمة يتناول الباحث علاقة محمد البساطى بحيل «الحساسية الجديدة» فى الكتابة القصصية، وأسباب اختيار الموضوع (الراوى فى روايات محمد البساطى)، وإشكالاته، ومنهج دراسته. وفى المدخل النظرى، يناقش الباحث علاقة الراوى بمصطلحات «وجهة النظر» Point of View، ومحاولة تصفيتها من الغموض الذى يغلفها فى النقد العربى المشتغل بالرواية، فضلاً عن دراسة أبعاد مفهوم «التبئير»، وأخيراً تحديد مفهوم الراوى من حيث هو تقنية سردية.

ويتضمن الباب التطبيقى الأول - وعنوانه (الراوى فى روايات البساطى: الشكل والمعنى) - فصلين، يدرس أولهما مفهوم الراوى فى روايات البساطى من حيث هو تقنية سردية (نحوية) تتصل بحركة الضمائر السردية وتحولاتها (الضمير السارد، التبئير، المروى له)، فى حين يتضمن الفصل الثانى دراسة الراوى من حيث هو تجلٍّ لموقع إيديولوچى لمتكلم (أو مؤلف) فى سياق تاريخى ومرجعى بعينه هو حقبة الستينيات؛ وذلك عبر مدخلين: «المسافة السردية»، و «المؤلف الضمنى».

أما الباب التطبيقى الثانى فيدرس علاقة الراوى بالمروى فى روايات البساطى عبر مدخلين [فصلين] أيضا: يتناول أولهما الزمن الروائى فى روايات البساطى عبر مقولات چينيت الثلاثة (الترتيب، المدة، التواتر)، ثم يدرس تداخل الزمان والمكان فى نصوص البساطى الروائية. أما الفصل الثانى فيدرس علاقة الراوى بالخطاب الروائى مابين أشكال الخطاب السردى الثلاثة (مباشر، غير مباشر، غير مباشر حر)، يدرس تداخل السرد والعرض فى روايات البساطى وعلاقته بتداخل الزمان والمكان.

أما الخاتمة، فيجمل الباحث نتائج دراسته نظرياً وتطبيقياً، فضلاً عن تضمنها عدداً من التساؤلات التى أثارتها الدراسة بطريقة أو

بأخرى، مابين تساؤلات قد تتصل بالنوع. الأدبى ومفهومه لدى **البساطى**، أو علاقة كتابة **البساطى** بكتابة جيل الستينيات بصفة عامة،.. أو غير ذلك من تساؤلات كثيرة أومأت إليها الدراسة وأكدت أهمية بحثها فى مواضع تالية.

٣ ـ وقد أفرز البحث عدداً من النتائج النظرية والتطبيقية، جمعها الباحث فى الخاتمة وصنفها تحت بعض المداخل: مصطلحات وجهة النظر، الضمير السارد، التبئير وأشكاله، المروى له، أشكال المسافة السردية، صورة المؤلف الضمنى، زمن الخطاب وزمن المرجع، تداخل الزمان والمكان، الإيقاع الروائى.. إلخ.

ومع ذلك، ينبغى القول ـ كما يقول الباحث فى الخاتمة ـ «إن راوى **البساطى** قد يعلق على بعض المواقف والأحداث؛ الأمر الذى يتعارض ووصفه بالحياد. لكنه، على أية حالٍ، راوٍ ذو وظائف كثيرة فبالإضافة إلى السرد والعرض هو راوٍ يتهكم ويسخر، يستنتج أو يتنبأ، يبرر أو يستفهم،.. وغير ذلك من وظائف تتبعناها فى موضعها من هذه الدراسة».

وعلى الرغم من إجابة هذه الدراسة عن بعض التساؤلات التى تضمنتها الفرضية الأولى للبحث فى موضوع الراوى فى روايات **محمد البساطى**»، فإنها قد شكلت عددا من التساؤلات التى لاتقل أهمية عن فرضية الدراسة ذاتها:

(أ) ثمة علاقات وثيقة، قد تتصل بالتقنية أو التيمة، بين كتابات **البساطى** القصصية والروائية، الأمر الذى يفرض تساؤلاً ملحاً حول «النوع الأدبى السردى، ماهيته وحدوده»... وهل هذه ظاهرة ينفرد بها **البساطى** وحده، أم يشترك فيها مع غيره من كتاب الستينيات: **أصلان، وبهاء طاهر** مثلاً؟

(ب) لاتزال روايات **البساطى** تحيل ـ بطريقة غير مباشرة ـ إلى زمن مرجعى (تاريخى) هو زمن الستينيات غالباً، أو ما قبله، على الرغم من أن رواية (**صخب البحيرة**) نشرت فى طبعتها الأولى عام ١٩٩٤... فلماذا يغفل الكاتب تلك العقود الثلاثة ـ مابعد الستينيات، بما تكتنفه من تحولات اجتماعية وثقافية وسياسية ـ من تجربته الروائية؟ وهل مفهوم «**الجيل**» يرتبط بالسياق الذى ظهر فيه الكاتب ـ **البساطى** مثلا ـ أم بالسياق التاريخى الذى تحيل إليه كتابته؟!

(جـ) لماذا تميل روايات **البساطى** إلى هذا القصر الشديد؟ [أكبر رواية من حيث عدد الصفحات: «**التاجر والنقاش**» ـ ١٦٧ ص]، ربما يشاركه فى ذلك كثيرٌ من كُتابِ الثمانينيات والتسعينيات الآن.. فهل الرواية العربية ـ الآن ـ بصدد التوجه نحو «روايةٍ قصيرة»؟

شحات محمد عبد المجيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبوالمعاطى أبوالنجا .. فى ندوة المقطم

ناقشت الندوة الثقافية الشهرية فى هذا الصباح بدار المقطم للصحة النفسية الأول من أكتوبر المجموعة القصصية الأخيرة للأستاذ **ابو المعاطى ابو النجا** شارك فى الندوة كل من :- **يحيى الرخاوى وصلاح فضل ، ورمضان بسطاويسى ، وهانى يحيى ، واحمد الفار ،**

بدأ **يحيى الرخاوى** بتقديم الندوة قائلا :" كلما ذكرت اسمه وجدت صدى طيبا فهناك إجماع على رقته يذكرنا **بيحيى حقى** ، لكنها كانت رقة أخرى فلدى **ابو المعاطى** اتساق شديد بين ظاهره ، وبين أعماقه . وعن الخطوط العامة فى إبداعه ، أجد - أولا - أن هناك منطقة فى الكتابة بين ما يسمى تيار الوعى وبين ما يسمى تيار اللاوعى ، وهو بذلك كاتب يتميز بتعدد مستويات الوعى ، والانتقال بسلاسة بين تلك المستويات المختلفة ، فهو يكتب فى المنطقة الواقعة بين الحلم واليقظة ، بين الكتابة والفعل ، ثم بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى ، وفيهما وبهما معا ، وعن سمات الكتابة ، هى كتابة تتراوح بين الطلاقة والغوص(دون تعارض) ، الطلاقة تشمل السرد والنقلات والتداخل الرقيق المنسوج ، أما الغوص فيشمل التركيز ، والاختراق والعمق والإيجاز ، هى كتابة تعلن حضورها بإعادة تشكيل الواقع ".

وينتقل الحديث إلى الدكتور **صلاح فضل** الذى أعرب عن سعادته بمشاركته قائلا :- سعيد بحضورى هذه الندوة ، أولا لأن الندوة التى يديرها مثقف عظيم ، إنسان وفنان ، هو الأستاذ الدكتور **يحيى الرخاوى**، تمثل فى ذروة المقطم نقطة مضيئة مشعة ، ممكن أن تنشر أنوار المعرفة والبهجة والمحبة ، خاصة فى الإبداع ، ثانيا : لأرد بعض الدين لأخى المبدع الكبير والصديق **ابو المعاطى ابو النجا** ، ولست أعبر عن موقف فردى ، ولكن لأننى أنتمى لقبيلة النقاد ، أكاد أشعر بذنب القبيلة كلها كأنها لم تول المبدع حقه من المتابعة المعمقة ، وربما يعود السبب إلى خضرمة (**ابو المعاطى**) فى الزمان والمكان ، فهو فى الزمان ينتمى إلى جيل الوسط ، فأول مجموعة صدرت له فى بيروت (فتاة فى المدينة) عام ١٩٦٠، وآخر مجموعة وهى التى نحن بصددها الآن صدرت هذا العام أى هناك أربعون

عاما من الإبداع ، لكن **ابو المعاطى** لم يكن منتظما بإيقاع مضبوط ، فبين هذه المجوعة والتى سبقتها خمسة عشر عاما ، لكن فى نهاية الأمر، لانجد عنده إبداعا لم يلق صدى لدى النقاد ، **ابو المعاطى** توزع بين أمكنة ومهن كثيرة بحكم الحياة ، تنازعته مصر والكويت ، والممض فى هذا التنازع ، أنه يترك إحساسا بالغربة فى كلا البلدين ، وهو موزع بين مهنتين أو عشقين : الأدبى والصحفى ، لكن المحصلة فى النهاية كانت ثمانى مجوعات قصصية ، وروايتان ، وكتابان فى نقد القصة والرواية : ينتقل **صلاح** بعد ذلك للتعقيب على قصص المجموعة فيقول : " إن القصة القصيرة لجنس أدبى عسير ومرواغ ، يغوى بالتجريد ، ولكن **ابو المعاطى ابو النجا** استطاع أن يكون شديد التنظيم ، شديد الانضباط ، وأن يكتب قصة بالغة الجمال ، وهنا نرى ملمحاً مهما فى هذه المجموعة ، هو أن القصة عالم مكتمل بذاته ، فالنص يترك فى نفوسنا شيئا مكتملا تستطيع نفوسنا نسيانه" ، (بعد مناقشة د . **صلاح فضل** للمجموعة القصصية انتقلت الكلمة للدكتور **هانى يحيى**، فقال : " تدور المجموعة ككل حول النفس الإنسانية مجردة من أىّ توجه ثقافى ، سياسى أو دينى أو أيديولوجى بصفة عامة ، فيما عدا التوجه إلى الماضى ، كإطار مرجعى يصدر منه الكاتب أحكامه القيمية ، وربما كان الحاضر هو الطرف المقابل ، فالعلاقة بين الزمنين ليست علاقة جدلية ، ولكنها مقارنة لصالح الماضى غالبا ، ثانيا : التمركز حول الذات ، التى انقطعت عن العالم ، وصار مجالها الحيوى الذى تعمل فيه بكفاءة هو تجربتها السابقة وتلقيها لتلك التجربة " (وبعد التعقيب على المجموعة القصصية بشكل أكثر تفصيلا اختتم كلمته حول المجموعة ككل قائلا :« فى ملاحظات حول البناء (عن نص أنا الملك جئت للأديب الكبير **بهاء طاهر يقول ابو المعاطى ابو النجا** :(مخاطر هذه التقنية - ويقصد الجدل الحى بين لحظات الماضى ولحظة الحاضر فى القصة - أنها يمكن أن تنزلق إلى هوة الجفاف الفكرى أو تتحول إلى نوع من الحوار بين الأفكار) أخشى أن يكون الكاتب قد انزلق إلى تلك الهوة أحيانا ، خاصة فى الحوارات الطويلة - مثل الحوار فى مفاجآت « سلمى عواد» التى لا تنتهى ، والشوط الثانى - لولا النهايات التى تجىء رائعة لتعيد إلى النص الاتساق والحيوية وهناك ملحوظة أخرى ، حول التوازى بين الشخصيات سواء على مستوى النص أو على مستوى مجموعة النصوص ، فهناك دائما خيط يربط أشخاص كل نص بغيره من شخصيات النصوص الأخرى ثم أخيرا ، هناك شحن المواقف البسيطة بطاقة عالية من المشاعر المركبة ، ثم تحليل تلك المشاعر فى براعة وتلقائية "(ويختتم د . **أحمد الفار** عرض المجموعة القصصية بملاحظات عامة حول المجموعة قائلا:" تجمع بين أبطال المجموعة القصصية بشكل دال صفات مشتركة ، مثل التوحد والاغتراب ، والشعور بالتأزم ، ويشدهم دائما - حنين للتواصل واكتشاف النفس الإنسانية والتماس معها ..

هذا الاغتراب قد يكون بسبب الرحيل عن الوطن كما فى" مفاجآت «سلمى عواد» التى لا تنتهى "، وقد يكون داخليا بسبب المرض النفسى أو المشاكل الاجتماعية أو الخاصة ، فى قصة (الشوط الثانى) يعمق هو الشعور بهذا الاغتراب / الوحدة ويعدد أسبابه، ويؤكد أيضا على الحاجة للتواصل ،

(وبعد العرض ، بدأت المناقشة المفتوحة بين الضيوف ، وشارك فى المناقشة الأستاذ **سعيد الكفراوى** ود. **رمضان بسطاويسى** ، ثم جاء فى النهاية دور صاحب المجموعة القصصية الأستاذ **ابو المعاطى ابو النجا** ، الذى أثنى على النشاط الثقافى بدار المقطم كما شكر المدعوين، والضيوف .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجدى عبد الحافظ

ألبير كامى فى الفكر العربى

فى الشهور القليلة الماضية دعتنى جامعة (بيكاردى جيل ڤرن) بمدينة (أميان)الفرنسية، للاشتراك فى مناقشة رسالة دكتوراه تقدم بها طالب أردنى بعنوان (الاستقبال النقدى لأعمال البير كامى فى الشرق العربى: مصر - سورية - لبنان - الأردن)

وكانت الرسالة تحت إشراف البروفيسيرة «جاكلين ليفى فالنسى» وهى من أكبر المتخصصين فى العالم فى الدراسات الخاصة بالبير كامى، وشاركنا المناقشة البروفيسير «جان بيير» الأستاذ بجامعة باريس - السوربون، والبروفيسيرة: كريستين أشور الأستاذة بجامعة سيرجى بونتواز. وحاول الطالب الأردنى: وائل الربضى أن يكتشف كيف استُقبل كامى فى أربعة دول عربية، متتبعا آثاره الفكرية وأعماله من خلال الترجمات المختلفة واللقاءات التى أجراها على هيئة شهادات مختلفة قام بتجميعها من مثقفين، وكتاب قصة ومسرح وفلاسفة ومفكرين ومخرجين وممثلين وأساتذة وطلاب، وقد انتقل إلى الشرق العربى فى عام ١٩٩٤، وأجرى حواراته خاصة فى مصر، حيث التقى بنخبة ممتازة من مثل **أحمد عبدالمعطى حجازى وصنع الله إبراهيم ومحمود أمين العالم ونجيب محفوظ والفريد فرج وفريدة النقاش ونبيل الألفى وإدوار الخراط**.. وغيرهم. كما التقى بنخبة أخرى من أهم كتاب سورية ولبنان والأردن، واستشهد بآرائهم فى رسالته، التى اقترب عدد صفحاتها من أربعمئة صفحة، وهى عمل متميز بمعنى الكلمة، حيث استطاع الباحث أن ينجزه على ضخامته، وعلى اتساعه الذى كان يحتاج إلى فريق من الباحثين. لقد استطاع الباحث وحده، بصبره ودأبه وصلابة إرادته أن يحقق ما تمناه من أهداف وضعها لنفسه، وكانت إدارة العمل وتوجيهه متمثلة فى الإشراف، شديدة الوضوح فى الزمن والشروط والدقة المنهجية التى اتسم بها البحث .

والحق أن البير كامى يظل الكاتب ذا الشهرة العالمية، إذ انتشرت ترجماته فى أعماله فى العالم بعدة لغات، وهو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشكل فى العالم العربى ظاهرة حقيقية تستحق الدراسة العميقة على كل المستويات. ولعل هذه الترجمات التى بدأت منذ منتصف هذا القرن وقد تعددت واستمرت إلى يومنا هذا ،فقد صدرت ترجمة حديثة لآخر كتب **كامى**: (الإنسان الأول) فى القاهرة هذا العام، ومن هنا كانت رسالة **وائل الربضى** تمثل أهمية بالغة، إذ أن موضوعها لم يطرح - على حد علمى - من قبل، سواء فى الدراسات العربية أو الفرنسية، بنفس هذا الاتساع والحصر، والذى لم يترك شاردة أو واردة إلا وقام بحصرها وإحصائها وفى العالم العربى لم يكن **البير كامى** مجرد ظاهرة أدبية أو جمالية أو فلسفية، بل تعدى هذا المستوى ليصبح أداة ايديولوجية يستخدمها كل فصيل سياسى ليلعب عديدًا من الأدوار التى لم يلعبها فى بيئته الأصلية، وهى فى الغالب أدوار متناقضة فيما بينها. وتؤكد الرسالة بحق أن فكر **جان بول سارتر** كان قبولا ومناقشة فى عالمنا العربى أكثر من فكر **البير كامى**، إلا أنه لم ينشغل فى البحث عن إيجاد إجابة مقنعة للسؤال لماذا؟ قبل الناس فكر **سارتر**؟ وحتى متى؟ والحق أن الإجابة على هذين السؤالين يمكن أن تساعدنا على فهم الدور الذى لعبه فكر **كامى**.

ولعل مفهوم «الالتزام» L'engagemnt يوضح لنا هذا. إذ نتذكر تلك المساجلة الفكرية التى اندلعت على أثر نشر كتاب **موريس ميرلوبونتى** «ثناء على الفلسفة L'epoge do La Philosohie. بين **ميرلونتى وسارتر** من جهة **والبير كامى** من جهة أخرى. وهى مساجلة حول ما سمى فى هذا الوقت: صمت **ديكارت** حيال محاكمة **جاليليو**. حيث اعتقد **ميرلوبونتى وسارتر** فعليا بالالتزام، أى التزام الفيلسوف بإشكاليات عمره. فهو ليس محايداً فى هذا، حيث كما يرى كل منهما أنه ليس هناك حيادية فيما بين الخير والشر. وعلى العكس من هذا كان يتمسك **كامى** بصمت **ديكارت** إذ كان يعتقد أن الفلسفة علم مثل كل العلوم، وبما أن كل علم محايد فالفلسفة ينبغى أن تكون أيضًا محايدة، بحيث أنها لاتهتم إلا بالبحث عن الحقيقة خارج إطار عصرها، ويضيف إلى هذا أن الفنان ملتزم بخدمة فنه وليس بمشكلات عصره. من أجل هذا تبنى المثقفون العرب فكر **سارتر** باعتباره فيلسوفا وأديبا يدافع عن التزام الفيلسوف والفنان بقضايا واقعه ومجتمعه، خاصة عندما قرن المثقفون العرب هذا الالتزام بالنظام الناصرى القائم وبميثاقه الوطنى وبكل الإنجازات الوطنية السياسية والمادية منها. ولعل هذا نفسه ما يكون وراء دعوة الحكومة المصرية فى ١٩٦٥ **جان بول سارتر** لزيارة مصر. بينما لم تدع أبدا **كامى** قبل وفاته فى يناير ١٩٦٠ رغم حصوله فى ١٩٥٨ على جائزة نوبل وحديث العالم أجمع عن أعماله ربما يكون موقفه أيضًا غير الواضح من حرب الجزائر ومقاومته الاستعمار الفرنسى سببًا آخر قد أضيف إلى السبب السابق رغم دفاعه المجيد عن الجزائريين إلا أن هذا الموقف من أعمال **كامى** وفكره لم يستمر طويلا. ولكى نجيب على السؤال الثانى الذى طرحناه: إلى متى ظلت أعمال **سارتر** هى المتبناة؟ نقول إنه حتى ١٩٦٧ والنكسة التى منينا بها، فى هذه المرحلة نعاين أن فكر **البير كامى** أصبح أكثر قبولا باعتباره كان أكثر مواءمة واستجابة للأسئلة والإشكاليات التى طرحت آنذاك. أولا لأنها سمحت للمثقف العربى بالهروب من الالتزام تجاه الدولة ونظامها وميثاقها، بمعنى الهروب من أسر هذا الفكر الرسمى الواحد، الذى أعطى تفسيرا وحيدا وخاصا للالتزام وثانيا كان هذا التبنى لأفكار **كامى** رد فعل على هزيمة المشروع القومى الناصرى الذى ارتبط به كثير من المثقفين العرب الذين رأوا أمام عيونهم، بل وعاشوا أزمة السقوط المفاجئ والصعب لكل أحلامهم وطموحاتهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأفكارهم المثالية دون أية تفسيرات مقنعة. فى هذه اللحظات القاسية لم يجدوا سوى «عبث أولا معقول» Ab-surde **البير كامى** قادرا على تبرير موقفهم النقدى. إذ وجدوا أيضا فى تمرد **كامى** وسيلة ناجحة فى تجاوز أحلامهم المهزومة. ولعلنا نتذكر أن كتاب **كامى** «المتمرد» L'homme R'eaofte كان قد اعتبر «مانفستو» للشباب بعد ١٩٦٧، حتى ١٩٧٣. من هذا المنطلق كان اهتمامى بهذا ا لعمل الذى استطاع الباحث بقدرة وكفاءة منقطعة النظير أن يأخذ مسافة بين ما يدرسه ويشكل إشكاليات حقيقية قريبة من قلبه مثل كل عربى، استطاع أن يحفظ وجهة نظره من الغلو الشوفينى فعرف أن يكون متزنا وجادا وأمينا، أى عرف أن يكون باحثا حقيقيا يتعامل مع مادته بالأمانة العقلية الواجبة، وهو ما نفتقده اليوم فى باحثينا الذين يغلبون اعتبارات أخرى غير منهجية كاعتبارات الدين والقومية والعرقية فى أبحاثهم العلمية، مما يفقدها، ويفرغها من مضمونها العلمى وهو جوهرها الأصلى.

يقدم الباحث بعد مقدمته التى تطرح أهمية عمله والآفاق التى يطمح فى الوصول إليها من خلال رسالته يقدم فصلا عن ثراء ونجاحات **كامى** فى دول المشرق العربى، مركزا على الفضاء الثقافى العربى مثل استقبال **كامى** من جهة، واستقبال المترجمين العرب **لكامى** من جهة أخرى. ثم يأخذ فى متابعة أعمال **كامى** المترجمة للغة العربية بداية من ١٩٤٦ حتى ١٩٩٤ السنة التى بدأ منها دراسته، ولا ينسى أن يفرد صفحات للتاريخ لهذه الترجمات، واستقبال المترجمين والنقاد والمثقفين لها، وعلى الأخص الأعمال الرومانسية، ثم يفرد لكل عمل على حدة عدة صفحات مثل «الغريب» والاستقبال الشعبى والنقدى لهذه الرواية، و «الطاعون» والكيفية التى استقبلت بها من طرف المترجمين والنقاد والمثقفين «والقطة» وكيف استقبلها المترجمون والقراء. ويفرد صفحات أخرى عن الأعمال المسرحية والكيفية التى استقبلت بها مثل مسرحيات: «كاليجولا»، و «العادلون»، و «سوء تفاهم»، و «حالة حصار»، وغيرها.. ثم يهتم بالاستقبال النقدى والعام لمحاولات كامى الفلسفية وعلى الأخص «أسطورة سيزيف» ، «والمتمرد» وبقية الكتابات الفلسفية الأخرى.

ويخصص الفصل الثالث عن الترجمات كموضوع لعداء المترجمين ودور النشر خاصة عندما رصد أكثر من ترجمة للعمل الواحد، وأحيانا تصل الترجمات إلى أربع وأكثر مما دفعه للاهتمام بالجانب المنهجى النظرى الذى يفسر هذا السلوك فى الفضاء الثقافى، ولذا كان اختياره لمنهج المنظر الألمانى الشهير فى دراسات الاستقبال **هانس روبير جوس** Hans _ Robert _ JAUSS باعتباره أنسب المناهج التى توائم دراسة الاستقبال فى منطقتنا العربية. وهو لايقع أسيراً للمنهجية الواحدة **لهانس روبير جوس** بل يفتح من أفق دراسته على نظريات أخرى فى الاستقبال، حيث أن موضوع الدراسة يطرح عليه أسئلة عدة لايستطيع منهج واحد مهما كانت أهميته أن يضطلع بكل الحاجات الملحة للدراسة خاصة وهى دراسة تتصل بالعالم العربى المشرقى وهو ذو طبيعة شديدة الخصوصية وأحيانا التعقيد أيضا. والباحث شديد الوعى بأن موضوعه قد تمت معالجته من قبل خاصة فيما يتصل بالترجمات والانتقادات والتفسير تطبيقا على كتاب آخرين، إلا أنه يطرح على نفسه آفاقاً أخرى يشعر بأنها لم تطرق بنفس الجدية من قبل إذ أن دراسات الاستقبال Reception تجرنا إلى التعامل مع إشكاليات أخرى شديدة الأهمية، حيث يحاول الإجابة على السؤال لماذا نترجم أو نقرأ عملا ما وليس عملا آخر؟ ولماذا نحب أو نعتقد

إجابات ورد فعل الطلاب تجاه دراسة **كامى** موضحا أى هذه الأعمال اهتم بها الطلاب بشكل أكثر.

وفى الجزء الرابع من هذه الأطروحة حاول أن يعالج **الربضى** تأثير **البير كامى** على الكتاب فى الشرق العربى. فعالج فى الفصل الأول من هذا الجزء تأثيرات رواية «الغريب» على كل من **بهاء طاهر** فى قصته (المظاهرة)، **وهانى الراهب** فى روايته (المهزومون)، وعالج فى الفصل الثانى رواية «الطاعون» على **يوسف الشارونى** فى قصته (الوباء)، وفى الفصل الثالث تأثير «العادلون» على **مطاع صفدى** فى روايته (جيل القدر) هذا وقد اختار الباحث هذه الأعمال الثلاثة لاعتقاده بأنها قد مارست تأثيراً واضحاً وهاماً على هؤلاء الكتاب خاصة فى «المظاهرة» لبهاء طاهر، وفى «المهزومون» للكاتب السورى **هانى الراهب** وفى أعمال **يوسف الشارونى** نجد التأثير برواية «الغرباء» وهلم جرا .. وحاول الباحث التزام الموضوعية لحد كبير فى معالجته لهذه الأعمال حتى لايقلل من القيمة الكبيرة لهذه الأعمال التى تأثرت بشكل أو بآخر بأعمال **كامى**. وهناك الكثيرون مما يوردهم الباحث وقد تأثروا **بكامى** أيضا مثل **صنع الله إبراهيم** فى (ذات)، «وتلك الرائحة» و «الجنة». **وغادة السمان** فى «ليل الغرباء»، **ونجيب محفوظ** فى «ثرثرة على النيل» وقد كان لى مع هذا العمل العلمى الهام بعض الملاحظات التى لا تقلل على الإطلاق من جدية وأهمية العمل، وكان الجزء الأول من هذه الملاحظات تقنية تتصل بغياب طريقة لكتابة الحروف العربية وتحويلها إلى اللاتينية، مما صعب من قراءة بعض الأسماء من الأعلام العربية، والمعروف فيها طريقة بروكلمان، وفى الأشهر التى تستخدمها الأبحاث الفرنسية، ودائرة المعارف الإسلامية. بالإضافة إلى غياب قائمة بالمصطلحات التقنية الغزيرة التى امتلأت بها الدراسة. كما لم تقدم المعلومات الكافية عن الشخصيات التى قام الباحث بعمل مقابلات شخصية معها فى شكل ملاحق فى نهاية الدراسة. وبعيدا عن الملاحظات الأخرى العديدة فقد كانت أهم الملاحظات - فى نظرى - فى قول الباحث فى معرض أحكام الأطروحة أن فلسفة **البير كامى** لم تفهم جيدا لأنها لم يعلق عليها بشكل جيد. وإذا كان الباحث قد استنتج هذا من خلال معالجته للموضوع فى مجلة الكاتب أو الآداب، سيكون هذا مفهوما لحد ما، أما إذا كانت هذه النتيجة عامة، وهو ما كان، فهذا ما كان يستوجب الحذر لانه ينبغى أن نلفت الانتباه على حقيقة أن هناك دائما سياقا مختلفا، فكل فلسفة شديدة الارتباط بعصرها وبسياقها الاجتماعى السياسى، كما أنها تلعب فى محيطها الحيوى دورا مزدوجا: الستمولوجى وايديولوجى، وعندما تخرج من محيطها الحيوى لتندرج داخل محيط حيوى آخر سينبغى أن تتوام مع العناصر الجديدة، وربما ستلعب دورا آخر يتماشى مع الوضعية الاجتماعية الثقافية فى مجتمعها الجديد الشئ الآخر أن الدكتور **عبد الغفار مكاوى** وهو فيلسوف مصرى له قدره ووزنه قد كتب دراسة فلسفية رائعة حول **كامى** فى عام ١٩٦٤، وقد عالج فلسفته بشىء من الإبداع والتأويل حيث استخدم تعبير L'absurde ومعناه «العبث» أو «اللا معقول» وقام بتأويله ليضع له معنى آخر هو «المحال» وهو الخبير باللغات الأجنبية، وهو معنى قصده بذاته، ويدل فى نفس الوقت على أن فلسفة **كامى** كانت معروفة أيضا خضعت لتأويلات وتفسيرات شتى وفى هذا المجال يقول د. **مكاوى** فى كتابه «**البير كامى**»، محاولة لدراسة فكره الفلسفى (ص ٥٦) فيما يتصل بالانتحار «لابد إذن من رفض الانتحار، لأن الإقدام عليه معناه الرضا بالمحال والاعتراف به. فالحياة كما قدمنا، معناها أن نترك المحال يحيا. وحياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أننا نحب، أو نكره أو نعتقد أننا نكره عملا دون آخر؟ وكيف نعرف هذا العمل وكيف نكتشفه، وفى أى لغة قرأناه، وكيف كنا نعرف قبل القراءة بوجوده؟ وهو يفرق فى نفس الوقت بين نوع آخر من الاستقبال أطلق عليه «الاستقبال المفروض» Recaption imposee، وهى القراءة التى تتجه إليها بفعل التوصية أو الإجبار كالقراءة التى يقوم بها الطلاب. وهل سيستطيعون قراءة العمل وحبه وهو العمل المقرر عليهم فى البرنامج الدراسى دون أن يفكروا فى الامتحان؟ وما الذى سيأخذوه على العمل؟ وعديد من الإشكاليات والأسئلة التى حاول معالجتها أولاً بأول من خلال دراسته، لذا انصب الفصل الرابع على تحليل الترجمات المختلفة لكامى، ومحاولة معرفة إذا ما كان كامى قد ترجم بدقة، أو أن هناك خيانة قد ارتكبت بحق هذه الترجمات ومن هنا نجد أن الجزء الأول فى هذه الدراسة قد كرس فى اختيار الأسباب التى دفعت المثقف العربى إلى أن يستقبل كامى. مع إعطاء نظرة على أبعاد المرحلة السابقة على استقبال أعماله. وقد قام الباحث بتقديم قائمة إحصائية للأعمال التى ترجمها المثقفون العرب لكامى. ولقد أخضع هذه الترجمات للاختبار بمعرفة التاريخ الدقيق للترجمة والنشر والقراءة والاستقبال. وكيف قدمت هذه الترجمات للجمهور العريض، وكيف استقبلها المثقفون والنقاد. كما حاول الباحث مضاهاة هذه الترجمات بالأصول ليضع يده على الأخطاء والسهو، ويبحث فيما إذا كانت هذه المآخذ مقصودة من قبل المترجمين، ليسعى إلى معرفة أسبابها الحقيقية.

وفى الجزء الثانى من رسالته الذى يبحث فيه عن كامى والاستقبال النقدى نجده يناقش فى الفصل الأول: كامى والنقد العربى، فيناقش هذا النقد فى الصحافة خاصة فى مجلة الكاتب المصرى من ١٩٤٥ حتى ١٩٤٨، وهو ما أسماه الباحث الاستقبال الجمالى، وأيضا فى مجلة الآداب من ١٩٥٠ حتى ١٩٦٠ وهو ما أسماه بالاستقبال الإيديولوجى. ثم الأدبى فى مرحلة ثانية تطور هذا الاستقبال لأعمال كامى خاصة فيما يتصل بالاستقبال الأدبى والاستقبال السياسى، ثم يقوم بدراسة صور الاستقبال الأخرى المكملة منها أو المتناقضة، وهى ما يحصرها فيما أسماه الاستقبال السلبى الدينى منه والسياسى. ويتلخص هذا الجزء فى محاولة الباحث بعد أن أوضح أن كامى قد ترجم، بما يعنى أيضا أنه قد قرأ، إلى تحديد لطبيعة الاستقبال الذى حدث لأعمال مؤلف أسطورة سيزيف، إضافة إلى أسباب هذه الاستقبال من طرف النقاد من خلال المجلات التى احتفت بتقديم هذه الأعمال للجمهور العريض. ومحاولة تتبع الأفكار التى اهتم بها القارئ العربى، وتلك التى رفضها فى هذه الأعمال المترجمة.

وفى الجزء الثالث من الرسالة حاول وائل الربضى أن يتتبع مسار البير كامى داخل نطاق الجامعات الغربية فى الدول المشرقية الثلاث، فأعطانا فى الفصل الأول من هذا الجزء وصفا للمناخ الثقافى العربى فى سنوات التسعينيات ثم يناقش الكيفية التى استقبل بها كامى من قبل الأساتذة المصريين والسوريين والأردنيين، والإشكاليات والمقدمات البيدا غوجية، ثم الكيفية التى استقبله بها الطلاب العرب من تلك البلدان. ثم يفرد فصلا عن الكيفية التى استقبل بها طلاب سنوات الليسانس والدراسات العليا لكامى فى لبنان ومصر، ثم البير كامى والجزائر. ودراسة الأساتذة فى هذا الجزء يعتبرها الباحث هامة باعتبارهم هم الذين وضعوا أعمال كامى فى برنامجهم الدراسى، وبالتالى لم يضعوا إلا الأعمال التى يحبون تدريسها والأفكار التى يودون أن يعرفها طلابهم، مع معرفة المشاكل التربوية التى واجهتهم فى عملية تدريسه. ولقد أخضع الباحث للاختبار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحال تكون بمقدار رفضنا له وتمردنا عليه.. إن المحال يكون له معنى بقدر ما يعلن الإنسان عدم موافقته عليه، هذا وقد اعتبر الانتحار بطبيعته عجزاً عن الاحتمال وتخلصاً من الموقف، وهروباً من جدية السؤال الفلسفى الوحيد الذى بقى للفلسفة أن تسأله (هل تستحق الحياة أن نحياها؟) (ص ٥٧). وحاول د. **مكاوى** أن يستوعب هذه الفلسفة ليس «اسطورة سيزيف»، «والإنسان المتمرد» فقط، ولكن استطاع أن يجمع شتات هذه الفلسفة من كل الأعمال الأدبية التى أنجزها **كامى**، ومن هنا كانت قراءته **لكامى** قراءة كلية وشاملة اكتشف من خلال أبطال قصصه ومسرحياته أبعاد هذه الفلسفة «تكتشف أن كاليجولا ومارتا ومارسو لم يصلوا إلى الوعى الحق بالمجال، وبالتالى التمرد، رغم أنهم جميعا جعلونا نحس المحال، ولكن دون الوعى الحقيقى به(١٠١). وهكذا يحاول د. **مكاوى** بقريحة فلسفية ملهمة أن يضع يده على عناصر لم تكن واضحة بمثل تلك البضاعة التى قدمها لنا فى كتابه هذا عندما بين شروط هذه الفلسفة فى الانتقال من المحال إلى التمرد، حيث «نصوع الوعى بالمحال شرط للتمرد، كما أن التمرد شرط لنصوع الوعى. وتظهر هنا فكرة «الآخر» لأول مرة باعتبارها عنصرا أساسيا فى بناء الوعى الناصع المتمرد على المحال (١٠٦) ويقع الوعى والحرية والتضامن كجوهر لهذا التمرد، والذى يحصره فى الخلق الفنى حيث أصل التمرد ومنبعة النقى الحق. (ص ١٥٢) ولعل الملاحظة الأخرى الجديرة بالتأويل والنظر فى الرسالة الهامة هى عدم محاولة الباحث البحث فى الأسباب التى جعلت من مجلة الكاتب بمصر تأخذ هذا البعد الجمالى فى استقبالها لأعمال **كامى**، على عكس الآداب البيروتية التى أخذت بُعدا إيديولوجيا صرفا. إذ أن المعاينة التاريخية تؤكد أن هذا يعود لموقف كل من مصر، ولبنان، إذ أن مصر قد تمتعت باستقلال نسبى وصورى وعاش بها تيار ليبرالى قوى: **طه حسين، ولطفى السيد، وسلامة موسى** وغيرهم، ونمت فى هذا الوسط دعوة انتشرت لحد بعيد تؤيد انتماء مصر لمنطقة البحر المتوسط، وليس للمنطقة العربية، بل ووصل الأمر بالبعض للدعوة لاستخدام الحروف اللاتينية فى كتابة العربية (**عبدالعزيز فهمى، وسلامة موسى** من بعد) اتباعا للنموذج التركى الذى بداه **كمال أتاتورك**. وهو ما دفع **طه حسين** أن يبحث من جديد عن أسلوب أدبى فنى غير عربى ليؤكد هذا النزعة المصرية المتوسطية فى الذوق والأسلوب والحساسية الجمالية.

وقد وافق المناقشون بالإجماع على منح الطالب درجة الدكتوراه بأعلى تقدير «مشرف جدا» مع تهنئة اللجنة للباحث والتوصية بطبع الرسالة.

وتعتبر هذه الرسالة ذات قيمة أساسية فى مجالها بحيث لا يمكن أن يتخطاها أى باحث قادم فى موضوعات التأثير والاستقبال. وقد أكدت على الوضعية التى مازالت تتمتع بها أعمال **البير كامى** والتى وصل عدد اللغات واللهجات التى ترجمت إليها حتى اليوم حوالى أربع وأربعين لغة ولهجة، ومازالت الدراسات والرسائل تتضاعف عن هذا الكاتب المتميز والذى استطاع أن يعبر عن أدق التفاصيل فى الأحاسيس البشرية ببساطة منعدمة النظير، رغم تعقد وتشابك هذه الأحاسيس لدى الإنسان، ويظل **البير كامى** سؤالا حائرا فى الأدب والفكر العالمى كلما حاولنا الاقتراب من عالمة وأفكاره، وتصورنا ذلك، كلما ابتعدنا عن حقيقة هذه الأفكار، وكأننا نلعب تلك اللعبة التى استهوته فى أسطورة سيزيف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد إبراهيم أبو سنة

حول مهرجان الصحراء الدولى بمدينة « دوز» التونسية

- فى أعماق الصحراء التونسية الجنوبية حيث تنفتح الفجاج الرملية والآفاق المفعمة بالشمس الساطعة والرياح القادمة من الشرق والغرب وتلتقى الحدود التونسية والليبية والجزائرية وتتقارب العشائر والقبائل المنحدرة من أصول عربية وربما إفريقية تقع هذه المدينة الفريدة « دوز» نابضة بين النخيل فى واحة نضيرة تتشابك فوقها الأعشاب والنباتات وتمرح بين غصونها الحيوانات البرية :الأرانب والثعالب وربما الذئاب . وسط هذا المكان الموغل فى القدم أقيم مهرجان الصحراء الدولى فى الفترة من الأول من شهر نوفمبر وحتى الرابع

منه. وقد شاركت مع زميلى الشاعر الدكتور/ **حسن طلب** فى الصباحيات الشعرية التى أقيمت فى إطار هذا المهرجان الفريد . وبينما يحتدم الجدل فى كثير من المؤسسات الثقافية حول الأشكال الملائمة فى هذا العصر لإقامة المهرجانات الثقافية فإن مهرجان الصحراء التونسى فى دورته الثانية والثلاثين قد قدم نموذجا عصريا رغم احتفائه بالطقوس التقليدية والظواهر التراثية. ومن البداية فإن الهدف يحدد فى معظم الأحيان الأسلوب والشكل الذى ينبغى أن يظهر فيه أى عمل تنظيمى . ويبدو أن الهدف هو الآخر يتطور بتطور الرؤى ووسائل الحياة والنشاطات التى تتجدد بحكم تقدم الزمن . إن البقعة التى يقام فوقها المهرجان بقعة صحراوية وهى تدين « للجمل» بكثير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جانب من حضور المهرجان

محمد إبراهيم أبو سنه مع مجموعة من منظمى المهرجان أمام الفندق

مما تنعم به من ضرورات الحياة خاصة عبر الأزمان الغابرة فقد ظل الجمل قبل أن تكتسح وسائل النقل العصرية الطرق والفجاج هو الوسيلة المثلى للسفر عبر الصحراء وهو سفر ضرورى بسبب ندرة المياه وقلة الموارد والحاجة الدائمة للاتصال البشرى ، التزاوج والهجرات والبحث عن لقمة العيش من هنا بدأ المهرجان فى سنواته الأولى باعتباره عيداً« للجمل » ومع تطور النشاط السياحى فى تونس فإن فكرة المهرجان بدأت هى الأخرى فى التطور إلى أن وصلت إلى صيغة تكاملية مثيرة للتأمل حقا فقد ارتبط المهرجان بالسياحة الرياضية التى يلعب فيها الجمل دورا محوريا، إن ولع المسئولين عن الثقافة بالحفاظ على التراث الطبيعى بما يتضمنه من نباتات وحيوانات والتراث الإنسانى بما يتضمنه من تقاليد وعادات وتراث تاريخى بما يوحى به من علامات وأوامر بين القبائل العربية والتراث الأدبى والفنى وما يتضمنه من مواويل وأشعار وحكم وأمثال وآلات فنية وقصص وأساطير ، هذا الولع قد أوحى بهذا الشكل الذى يهدف بجانب الوفاء للجمل الى تنشيط الحياة الاقتصادية والثقافية والاجتماعية حيث تعيش المنطقة فترة ازدهار حقيقى يشمل الشباب والشيوخ النساء والأطفال فى مظاهرة احتفالية فى إطارها المباشر ولكنها فى عمقها تستهدف التنمية البشرية بكل صورها وعلى كل مستوياتها . وتدعى لهذا المهرجان فرق فنية من بعض البلاد العربية ومنها مصر التى شاركت إلى جانب شاعرين بفريق من فرقة " **رضا** " للفنون الشعبية التى عرضت بعض المزامير والأغانى والألعاب ويبدو الهزال الفنى واضحا فى أداء الفرقة، وجمود عروضها وعدم قدرة القائمين عليها على الإبداع بسبب الانغلاق الوظيفى الروتينى وغلبة الاحتراف على الهواية، ولكن فى الإطار المتواضع للفرق المشاركة فإن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرقة " **رضا** " قد قدمت عروضا ليست بالغة السوء . بهذه الرؤية التكاملية جاء برنامج المهرجان ممثلا للبيئة والثقافة الصحراوية والطموح الفنى للمواهب الجديدة سواء فى الشعر الشعبى الذى كان طاغيا على السنة الشعراء المشاركين من تونس أو ليبيا او المغرب ، ومثلت مع الشاعر **حسن طلب** وبعض الشعراء التونسيين الشعر الفصيح ومن أبرز الشعراء التونسيين بالفصحى الشاعر **جمال الصليعى** وبالعامية **بالقاسم عبد اللطيف** . وقد تضمن البرنامج فى يومه الأول حفلا لاستقبال الضيوف من خلال تقديم فرق الفنون الشعبية بساحة السابع من نوفمبر ثم أعقب هذا الحفل زيارة للدوار وهى بيوت أو خيام من الشَعَّر تقام فى الصحراء حيث تم عرض صورة للوسائل المستخدمة فى الحياة اليومية البدوية وكذلك زيارة للمتحف المتواضع الذى يضم هو الآخر نماذج للأدوات المستخدمة فى العمل أو الطب الشعبى والزى الوطنى وبعض النباتات النادرة ، وأثر العادات والتقاليد فى فى صناعة الملابس والقبائل التى سكنت المنطقة عبر العصور . وأقيمت صباحية شعرية تحت شعار المهرجان " أثر العادات والتقاليد فى صنع غد أفضل "وتسمى الندوات الشعرية الصباحية عكاظيات نسبة إلى سوق عكاظ الذى كان يجتمع به الشعراء فى العصر الجاهلى ليتبادلوا إنشاء الشعر وليحكم لبعضهم بالشاعرية وينفى الادعياء على ساحة الشعر أيضا وقد غلبت اللهجة الدعائية الإعلامية على معظم القصائد خاصة أن الشعراء قد كتبوا قصائدهم فى ظل شعار العادات والتقاليد فاختفت العفوية وإن كانت بعض النماذج الشعرية قد حفلت بالإثارة مثل قصائد الشاعر **بالقاسم عبد اللطيف** الذى استطاع أن يضع منظومة باللهجة العامية التونسية ضمنها الآثار الصحية لبعض النباتات الصحراوية فى شفاء الأمراض فجاءت أشبه بموسوعة جمعت بين الطب الشعبى والشعر الشعبى أيضا، وتضمن البرنامج فى عروضه التراثية نماذج من العادات والتقاليد مثل الفروسية والمهارى وتريض كلاب الصيد «**السلوقية**» وكرة المعقاف وورود الغنم » والدولاب والعرس التقليدى والمطاردات، كما تتضمن البرنامج بعض الندوات حول أهمية التداوى بالأعشاب والنباتات الصحراوية والجبلية وأقيمت بعض المعارض للفنون التشكيلية والصور الفوتوغرافية والكتب الصادرة حديثا خاصة عن دور النشر التونسية ومعرض كبير للمنتجات الصناعية التونسية وأقيم فى اليوم الثالث عرض طريف للأزياء حيث اختيرت من خلاله ملكة جمال المهرجان ، وقد كان الشاعر **حسن طلب** أحد اعضاء لجنة التحكيم بصفته أستاذا لعلم الجمال ، وقد تكررت فقرات البرنامج بنفس أشكالها وأنماطها طوال أيام المهرجان ويلفت النظر وجود بعض المواهب الشعرية المتميزة من أبناء منطقة (دوز) التونسية ، وفى مقدمة هؤلاء الشاعر " **جمال الصليعى**" الذى أصدر له بيت الشعر فى تونس والذى يرأسه الشاعر التونسى المعروف **المنصف المزغنى** ديوان «وادى النمل» ، وقد كتب مقدمة الديوان الدكتور / **كمال عمران** الذى يقول عن الشاعر **جمال الصليعى** « ليس من الغريب أن ينشأ صوت جمال الصليعى من روح الصحراء ، من نبض الحياة ، من دوز الصحراء ، حياة . عندما تسمع جمال الصليعى ينشد الشعر تنتقل بهدوء إلى سوق من أسواق

الجزيرة فى غابر الزمان فكأنك بحضرة جاهلى مخضرم أو بدوى أصيل يقرأ الشعر فليس لك إلا أن تحرم فى محراب القصيدة» والحقيقة ان ما يقوله الدكتور عمران قد يوحى بأن هذا الشاعر موغل فى تقليدية على عكس ما تتبدى قصيدته وادى النمل» التى يشيع فيها نفس يمزج بين الغنائية والملحمية والدرامية فى رؤية تاريخية وواقعية للعرب المعاصرين ومعاناتهم وأمجادهم وانكساراتهم أيضا وقد أدرك **عمران** هذا البعد حين قال : امتزج فى القصيدة الأسطورى بالنمطى وحلت الأسطورة . وكان على النص أن يستدعى البدايات . بدايات ما قبل الإثم الفكرى وما قبل الطوفان . بدأ الخلق بالحروف وبالأصوات ويبدأ الشعر بالحروف والأصوات فيلوح التناظر حقيقا بالتأمل بين كون يخلقه الآلهة وعالم يبدعه الشعراء . كون الآلهة قديم ممعن فى القدم . ماثل جاثم ، وعالم الشعراء مستحدث مستفهم دراسى مأساوى يقلب النظر فى التاريخ الإنسان . والكون . الآلهة وتصبح القصيدة كالحلقة المفرغة تنتهى من حيث بدأت ولا تحمل الأرض إلا أوزارها . يقول الشاعر **جمال الصليعى** فى قصيدته الطويلة وادى النمل :

- من علموا الأسماء قبلك ربما ..

عضوا عليك وأفردوك عليلا

هى ردة الإخلاف عن ميعاده ..

عود لسانك أن يجيش خيولا

وأجل خيولك هذه الصحراء

ما اتسعت أمامك قد تضيق صليلا،

قد أفلس الحكماء يا .. لا تبتئس ..

جرب أخيرا أن تجن قليلا

دع حكمة القطعان

دع واو المعددة حديث الراجعين

نكولا للمجمعين أمامهم

ولك اندلاع الشك فى ورق الزمان

فتيلا أصبحت أومئ ملجما،

والقائمو ن على فمى يتصدون

فصولا من لى بفسحة آهة بين

انكسار الصوت والصمت المعبأ

قيلا لأزيح عن يومى حجارة يومهم ..

وأرد أنفاس وأكذب جيلا وأعيد

تركيب الخرا ئط ربما

وقف المكان عن المكان بديلا وأعين

مرتبك الصباح فربما ..

ولدا الزمان من الزمان سليلا

نادمت ما يتلو النخيل على المياه وما

يقرقره الحمام هديلا

وقُعْتَ بالوادى جميع رسائلى ..

ولبست حمل الغائبين ثقيلا

جمعت كل شواهدى ودلائلى..

لأصون وجهى راحلا ونزيلا

وكتبت أسمائى على أبوابها ..

وشفيت من عنب الكلام غليلا

ودعوت عينيها ولحن حديثها..

ناياتها الأولى تذوب هديلا

حتى إذا سجعت ترنح خاطرى..

ونصبت عرش المذنبين حلولا

هى كلما خلع الرفاق ملامحى..

بعثت ملامحها الىّ رسولا

إن التواصل الثقافى الشامل بين ابناء الامة العربية من خلال المهرجانات والمؤتمرات يفتح الطريق إلى مزيد من التفاهم والثراء وينيب بالماضى الحى وليتجه الى المستقبل المضئ بآمال الحرية والسعادة والقوة والإقبال على الحياة فتحيته الى الثقافة التونسية الأصلية وتحيه لدوز الجميلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com